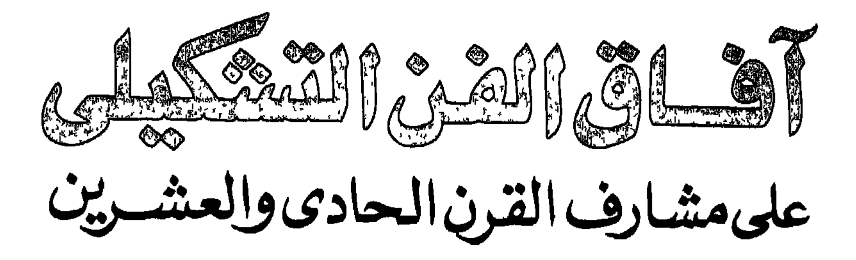
مختار العطار



دار الشروق

آفـاق الفن التشكيلى

على مشارف القرن الحادى والعشـرين

الطبعـــة الأولى
١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م

© دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى -
رابعة العدوية - مدينة نصر
ص . ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
البريد الإلكتروني: email: dar@shorouk, com.

تمهيد
الفنون التشكيلية

يقول أحد المؤرخين : أصبح الإنسان إنسانا حين رفع رأسه عن الأرض وتطلع إلى الصحراء من حوله وقال كم هي جميلة . . أي أن الإنسان انفصل تماما عن مملكة الحيوان ، حين تخلى عن قصر اهتمامه على البحث عن الطعام والحفاظ على النوع ، وإبداع الفن وتذوق الجمال صفتان مقصورتان على الإنسان دون الحيوان ، ويؤكد مؤرخ أمريكي هو هـ . و . جانسون « أن الإنسان استطاع منذ مليونين من السنين أن يجرد فرع الشجرة من زوائده ليتحول إلى عصا يدافع بها عن نفسه ، وأن ينحت قطعة الصخر حتى يتمكن من القبض عليها بإحكام ويقاتل أعداءه .

واستمرت العلاقة بين الشكل والوظيفة تصاحب الإنسان في حياته لأغراض مادية بحتة ، وظيفية كانت أو نفعية أو لأهداف روحية دينية كما كان الأمر عند قدماء المصريين ، الفنان بمفهومه الحالي لم يكن معروفا في الحضارات القديمة بل يعتبر حرفيا صانعا ، شأن النجار والحداد وأي حرفي آخر .

نمهد بهذه الكلمات لما ستدور حوله دراستنا عن الفنون التشكيلية ، والمقصود منها اللوحات المرسومة والمصورة والتماثيل وكل إبداع صنعه الإنسان ، وليس من صنع الطبيعة فالإنسان في طريقه الطويل الشاق منذ ملايين السنين قد غير من شكل الحياة ليس بالعلم فقط ، ولكن بالفن أيضا ، لقد تعلم مقاييس ومعايير الفن من الطبيعة ذاتها . . عبّر أحد كبار فناني القرن العشرين وهو « ماكس ارنست » الألماني عن هذه الفكرة بقوله : « إن الطبيعة تحدثنا بلغة صامتة ، هي لغة الأشكال » .

وقبل أن نفرد السير في حديثنا عن الفنون التشكيلية ينبغي أن نتوقف عند هذا المصطلح ومتى ظهر على المسرح الثقافي في مصر والبلاد العربية ، خاصة وإنه لا نظير له في أوروبا والثقافات المتقدمة وباقي أنحاء العالم . فإذا ذكرت كلمة فن في بلدان العالم المتقدمة

كانت تعنى اللوحات والتماثيل والإبداع الجمالى والعمارة، وقد تستخدم كلمة معناها الفن الجميل، وبعد النصف الأول من القرن العشرين بعد أن تنّوع الإبداع الجمالى وتطور ودخلت عليه خامات جديدة وأساليب وتكنولوجيا أصبح يسمى « الفن المرئى »، وكان النشاط الإبداعى والجمالى عندنا يسمى الفنون الجميلة قبل عام ١٩٥٦ العام الذى ظهر فيه هذا المصطلح « فنون تشكيلية » مع صدور العدد الأول من جريدة المساء حيث وجدت ولأول مرة فى الصحف العربية صفحة خاصة بالفنون الجميلة . . تم اختيار هذا المصطلح لتذويب الفوارق بين خريجى الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والتربية الفنية . كانت الشعارات السائدة فى ذلك الحين هى تذويب الفوارق بين الطبقات، وقياسا على ذلك تم اختيار مصطلح فنون تشكيلية بدلا من فنون جميلة كالعادة، حتى لا تطلق كلمة فنان على خريجى كلية الفنون الجميلة فحسب. فمن المعروف أن الفنون الجميلة من لوحات وتماثيل. فنون منزهة عن الغرض النفعى المادى الوظيفى . . وأن الفنون التطبيقية إنما تعنى بتصميم الأدوات والأشياء النفعية، التى يستخدمها الإنسان فى حياته اليومية . أما التربية الفنية فموضوعها هو تلاميذ وطلبة التعليم العام وتربيتهم تربية جمالية من خلال الممارسات الفنية والنشاط الإبداعى.

والمرجع العمدة لأهداف وأساليب كلية التربية الفنية هو كتاب الناقد والمؤرخ الفيلسوف الانجليزى « هربرت ريد » (١٨٩١ - ١٩٦٨) التربية من خلال الفنون، وهذا الكتاب هو الأساس والمنهج الذى تسير عليه كليات التربية الفنية فى أنحاء العالم، ولكن من المعروف أن الكليات سواء أكانت فنونًا جميلة أم تطبيقية أم تربية فنية لا تخرج فنانين، فالقدرة على الإبداع الفنى موهبة يمنحها الخالق لبعض الناس . . أما دور الكليات أو الاكاديميات أو المدارس التى يلتحقون بها . . ليس سوى صقل تلك الموهبة بالعلم والفلسفة والتدريب على التقنيات المختلفة. والواقع كما يقولون هو محك النظرية . . فلا نستدل على كون الفرد فنانا أم لا بالكلية التى تخرج فيها، وإنما بالأعمال التى يبدعها وكيف تخضع للمعايير الجمالية الاستطيقية.

دخلت خامات جديدة وأساليب غير مسبوقة على التعبيرات الفنية المرئية فى الربع الأخير من القرن العشرين. تغيرت المفاهيم التقليدية والفوارق المعتادة بين فنون إبداع التماثيل والرسم والتلوين والتشكيل المرئى، وزالت الحواجز بين الفنون الجميلة التقليدية التى كانت مقصورة على الرسم والتلوين والحفر وتشكيل التماثيل، واختلطت بفنون الرقص والتمثيل والموسيقى والفوتوغرافيا والسينما والفيديو والمجسمات والمسطحات بوجه عام. بل اختلط الفن باللافن ودخلت معايير جديدة يدافع عنها فلاسفة ومفكرون جدد ظهروا على الساحة الثقافية فى النصف الأول من القرن العشرين.

الفصل الأول

اتجاهات فنية جديدة

- ☐ أقبلت السبعينيات لتزيح من طريقها فلول الرواد !
- ☐ بين التجريد المنظم والتجريد التعبيرى
- ☐ التشخيصية الروائية روح العصر
- ☐ العواطف المشبوبة . . والحياة للحياة «الفن الشبقى - Erotic - Art»
- ☐ الفن السياسى
- ☐ الفيديو . . الهولوجرافى
- ☐ السوبر رياليزم
- ☐ البنائية . . . آخر الصيحات
- ☐ هل «الكيتش» فن جديد؟
- ☐ آرت بوفيرا أو فن الـ «كواكوا»
- ☐ دوكيومنتا ٩٢

أقبلت السبعينيات
لتزيح من طريقها فلول الرواد!

ليس سرا أن ثقافة المجتمعات المتقدمة تسحب ثقافات العالم الثالث خلفها وتمضى به إلى حيث لا يدرى. « النموذج الأمريكى » أصبح «الصيحة» و « المشق » الذى يتطلع إليه معظم فنانى العالم المتخلف، بالرغم من تحذيرات اليونسكو وتأكيدها حتمية المحافظة على الثقافات المحلية، بوصفها الشرايين التى تزود جسد الثقافة الإنسانية بالدماء الجديدة.. النقية.

تفشت فى الستينيات بين النقاد والفنانين، ظاهرة البعد عن الفلسفة الجمالية والاجتماعية الإنسانية والاكتفاء بمراقبة ما يجرى فى شمال أمريكا وغرب أوروبا وأصبح من المفروض أن أى إنتاج فنى إقليمى ليس سوى تقليد لما يجرى فى: نيويورك.. باريس.. ميلانو.. لوس انجلوس.. ولندن!! كان مفهوم « الفن الحديث » بعيدا عن أى اتجاهات وطنية محلية محصورا فى تلك الحدود الجغرافية متجانسا مع فنونها. الأمر الذى يذكرنا بـ« موضات » بيير كاردان فى الملابس وكريستيان ديور فى العطور.

نتفق فى هذا مع الناقد الانجليزى: ادوارد لوسى - سميث وهو صاحب كتاب «الواقعية المتفوقة» (سوبر رياليزم) عن فنون النحت والرسم التصويرى. وهو معروف كشاعر وناقد من خلال مؤلفاته ومقالاته الصحفية وأحاديثه الإذاعية. يتميز بمبادراته فى ميدان التاريخ والنقد الفنى. كان أول المؤرخين والمحللين لـ«سوبر رياليزم» سنة ١٩٧٩ وأول من وضع بحثا مثيرا مستفيضًا عن « الفن فى السبعينيات » سنة ١٩٨٠.

طوفان الأساليب والخامات الذى غمر الحركة الفنية المصرية فى الستينيات لم يترك الفرصة التقاط الأنفاس والمتابعة والتحليل والتصنيف.. مع قصور النشر والإعلام. أقبلت السبعينيات بعد أن أسفر العقد السادس عن نجوم جديدة فى الحركة الفنية المصرية أمسكت بزمامها وأزاحت من طريقها فلول من بقى من الرواد!

لا أثر لمعظم إبداع الستينيات الآن.. إما لسوء الخامات التى صنع منها.. أو لسوء

التخزين فى سراديب متحف الفن المصرى الحديث . . أو لانتشاره بين مقتنيات السياح الأجانب . لكننا نستطيع العثور على قلة جيدة من تلك الأعمال لأن الفن الجيد لا يرتبط بمرحلة تاريخية معينة . يتضمن صفات تتيح له الحياة لمدة طويلة كما هو الحال مع ألحان سيد درويش . . وتماثيل محمود مختار ومسرحيات وليم شكسبير . الطاقة الداخلية تزود الأعمال الأصيلة بالحيوية . . والمضامين المتجددة على مر الزمان . أما الأعمال الفنية العادية كمعظم أعمال الستينيات فلا بد عند الحديث عنها من تناول حياة مبدعيها والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى أحاطت بها . بالرغم من ذلك . . يصبح من العسير تحليل تلك الأعمال من الناحية الجمالية . لأن فن الستينيات فى مصر كان مجرد «مغامرات سطحية » بين الخامات والأساليب . . دون أى « مضمون إنسانى مقروء » . لو حاولنا تأصيلها وإرجاعها إلى مناهج « المدارس الفنية » التى ظهرت فى النصف الأول من القرن ، غرقنا فى متاهات الاصطلاحات الغامضة . لذلك يلجأ معظم المؤرخين والمعلقين والنقاد الفنيين إلى تقسيم تاريخ « الفن الحديث » إلى « عقود » . . وليس إلى «مدارس واتجاهات» . هذا ما تقوله الناقدة والمؤرخة الأمريكية : دور أشتون ، فى مؤلفها بعنوان (الفن الأمريكى منذ١٩٤٥ حتى ١٩٨٣) الذى أصدرته مطبعة أوكسفورد عام ١٩٨٣ . نتفق مع «دور» فى رأيها . . إذ انحسرت الاتجاهات الفنية وأصبح كل رسام أو نحات مدرسة فى ذاته ، ولا نضع فى حسابنا المقلدين والذيليين والسياحيين من هواة الموضات التشكيلية . . وآخر صيحة .

قطع الفن الحديث مشوارا طويلا فى طريق الصياغة الشكلية وأدواتها وخاماتها وأساليبها . ظهرت بوادرها مع (المدرسة الانطباعية) فى فجر القرن حين بدأ إهمال الموضوع والتركيز على « سطح » اللوحة المرسومة وكيفية تلوينها . نذكر «الانطباعية» لأنها تمثل الجذور الحقيقية لأحدث الاتجاهات التصويرية التى انبثقت فى منتصف الستينيات وتبلورت فى ختام السبعينيات حتى اتخذت شكلها النهائى . إنه «فن المنيمال» وكلمة « منيمال » فى اللغة الانجليزية تتعلق بـ « الحد الأدنى » للأشياء . وفى مجال الفنون الجميلة تعنى : أبسط أنواع الرسم التجريدى وأكثره اختصاراً واختزالا . لا يتضمن أى «فراغ» أو « ملمس » أو «جو عام » على سطح اللوحة . يعتمد فى تأثيره وجاذبيته على الشكل البسيط واللون المسطح . فى مساحات كبيرة صافية رائقة غير مشوبة بأى شائبة منفذة غالبا بالأدوات الهندسية مع أداء متقن ودقة فائقة .

من أشهر رسامى « المنيمال » الأمريكى : روبرت ريمان « ١٩٣٠/ ٠٠ » الذى أقام أول

معارضه الفردية سنة ١٩٦٧ . . أما أهمهم فى السبعينيات فهما الأمريكيان : ميلتون رزيك «١٩١٧/ ٠٠٠٠ » ديفيد بد « ١٩٢٧/ ٠٠٠ » تتسم أعمالهما بأنها مجرد أسطح ملونة بمنتهى العناية والدقة دون أى تحريف من قبيل «التصميم» أو «التكوين» . وصف أحد النقاد لوحات «ديفيد بد» بأنها «تستثير التأمل المركز» . . لكنها تتسم بالتكرار الممل . . كالموجات المتتابعة أو قطرات المطر . قد يطرأ عليها تنغيم مفاجىء مع اختلاف ظروف الإضاءة . إلا إنه تغير فى عينيك . لأن الصورة البصرية مرآة أحاسيس المشاهد وأفكاره . إنها أنت !» .

. . يذكرنا تعليق هذا الناقد بالمعرض الألمانى الغربى الذى زار القاهرة فى الستينيات بعنوان « ضوء وهندسة » . . شاهدنا فيه لوحات منيمالية للرسام « بفالر » . مجرد مساحات لونية موضوعة بنظام معين . . لا تكاد تتأملها . . حتى يتلون فى عينيك ما يقع بينهما من فراغ . كأنما يعزف على أدوات الإبصار لدينا .

لم يلق « المنيمال » رواجا بين الفنانين العرب بوجه عام . ربما لعدم مناسبته للتسويق شأن الصور السياحية أو لاحتياجه إلى كفاءة حرفية عالية ووقت طويل للتنفيذ . . لا تسمح به رغبات الكسب السريع ، أو صعوبة إيجاد علاقات شكلية بينه وبين الفنون الكلاسيكية الفرعونية والإسلامية كالعادة . كما حدث حين تبنى الفنانون اتجاه استخدام الحروف الأبجدية وأمكن ترجمتها إلى «مدركات» محلية !

من القلة الذين حاولوا الإبداع « المنيمال » : الرسام الراحل : مصطفى الارناؤطى . رسم فى أخريات أيامه صورا لا تحوى سوى مساحات لونية رائقة مجردة مستخدما فى تشكيلها الأدوات الهندسية خطوطًا مستقيمة تحاصر مساحات لونية دون أى محاولة للتكوين أو تنويع الملامس أو التعبير عن معنى . أما بين فنانينا المعاصرين فنستطيع أن نلمح المينمال فى لوحات : أحمد نوار ، المرسومة بألوان الأكريليك . إلا أنه يضيف فكرة « التكوين » و « الملمس» و «التنغيم» مع الحفاظ على نقاء الألوان الصافية الرائقة والاعتماد على الأدوات الهندسية والحسابات الرياضية الدقيقة . . وعدم الإفصاح عن أى مضمون .

يواصل أدوارد لوسى – سميث ، حديثه عن فن « المنيمال » فى السبعينيات . . فيلاحظ أنه صادف نجاحا كبيرا فى متاحف « الفن الحديث » القيادية فى غرب أوروبا وشمال أمريكا حتى اتخذ طابع الأسلوب الرسمى المعترف به . خاصة أن هذا النوع من اللوحات يعكس تأثيرات جذابة إذا عرض على هيئة متتابعات . وحين اكتشف النقاد علاقة

«المنيمال» بـ« انطباعية » مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) استقطب الكثيرين من رسامى انجلترا وأمريكا. تكمن تلك العلاقة فى لوحات « مونيه » الأخيرة التى صور فيها الحقول والكنائس مبادرا بفكرة «التنغيم فى الموضوع التصويرى» وهى مسألة «شكلية» بحتة. إلا إنه اعتمد على عوامل طبيعية مثل «موضوع الشمس» و «حالة الجو» و «الموضوع المرئى». لكن تحول الاهتمام من الموضوع إلى اللون لم يحدث إلا فى «فن المنيمال» فى الستينيات. وتبلور بوضوح فى السبعينيات.

. . . هكذا يعتبر « المنيمال » فنا تقليديا محافظا، وفى نفس الوقت من « الفنون الطليعية » وفنون آخر صيحة فى الرسم التصويرى، ويعيد النظر فى « طبيعة الفن » ويثير من حولها جدلا جديدا رغم أنه لا يتدخل فى أى مضامين اجتماعية أو سياسية إلا إن عدم التدخل هذا - الذى يشير إليه لوسى - سميث، هو الذى يثير الجدل، لأنه يبعد الفن عن التعبير عن أى مضامين إنسانية ويحصره فى دائرة الشكلية المطلقة، الأمر الذى يقضى على فكرة « الفن » من أساسها، حيث أن العلاقة بين « الشكل والمضمون » فى الإبداع الفنى علاقة «داخلية». وأن أى طغيان لأحدهما على الآخر إنما هو إهدار للعمل الفنى نفسه!

. . تميز « المنيمال » فى السبعينيات بالرغبة فى تحقيق فكرة أن العمل الفنى « كائن قائم بذاته » شأن الكائنات الأخرى. لا يتعلق بشىء. محصور فى ذاته. وقد بدأ الأمريكى فرانك ستيلا، فى الستينيات مجموعة من اللوحات السوداء، أتبعها بأخرى اعتنى فيها بالحواف عناية فائقة. . تاركا الوسط فارغا، حتى أصبحت اللوحة كأنها إطار لشىء غير موجود. ثم شرع يشكل قماش اللوحة نفسه. نافسه فى ذلك فنانون آخرون. . شدوا القماش بقوة حتى يتجعد ويتخذ صفة «الأبعاد الثلاثة» كالنحت البارز. . ومن ثم لونوه! وفضل آخرون استخدام ألوان قوية ودرجات متباينة.

. . ينبغى أن نلاحظ قبل أن نمضى فى استعراضنا للفن فى السبعينيات أن فنانى هذا «العقد» ليسوا جميعا من الشباب. بينهم مخضرمون. لكن لا ينتظم صفوفهم عمالقة كبار مثل: سلفادور دالى السيريالى الشهير، وبابلو بيكاسو الذى شهد ثلاث سنوات من ذلك العقد قبل أن يرحل عنا. أسفرت السبعينيات عن نوعيات من «الإبداع الفنى» لا تتوافق مع « الاتجاهات » أو « المدارس » التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية «١٩٤٥» حتى «سنة ١٩٧٠»، والتى نسميها « الفن الحديث ». صنفها النقاد والمؤرخون الأوروبيون والأمريكيون على النحو التالى وفقا للترتيب الزمنى لظهور كل منها: « الفن التجريدى التعبيرى »، « الفن الجماهيرى » أو البوب - آرت. « الفن البصرى » أو الاوب - آرت.

«الفن المتحرك» أو الكينيتيك - آرت . « الفن الإدراكى » أو الكونسبتوال - آرت . «الفن الأرضى» أو الايرث - آرت . « الفن الجسدى » أو البودى - آرت . تلك هى أهم معالم «الفن الحديث» التى ظهرت خلال ربع قرن يمتد من ١٩٤٥ حتى ١٩٧٠ . لم تصنف نوعيات الإبداع التى انبثقت من السبعينيات لكننا نستطيع تتبع جذورها من العقود السابقة ، كما لاحظنا فى تتبعنا للخطوط الرفيعة التى ربطت « فن المنيمال » بأصوله فى فجر القرن .

إلا إن « لوس - سميث » ينادى بضرورة غض النظر عن « مسلّمات الفن الحديث » التى نوهنا عنها لأنها تعوق تذوق « الإبداع الجديد » فى السبعينيات . لقد آن لنا أن نعلن « نهاية الفن الحديث » لم يعد من الممكن أو المستساغ الفصل بين « أسلوب العمل الفنى » و «محتواه » . . « الشكل » و « المضمون » . « الفن للفن » الذى شاع فى مطلع العقد السابع ، وصل فى النهاية إلى « مضمون أخلاقى واجتماعى » بالرغم من تعمده تجنب هذه المضامين . كثيرون من المعلقين والنقاد أوقفوا الحوار حول « الأساليب » وتناولوا فى تحليلهم للأعمال الفنية جوانب أرفع قيمة وَأشد تعقيدا وألصق بالحياة العامة .

إلا أن الغموض مازال يكتنف الفروق التى تميز «الفن الراقى» ، «فن المتاحف» عن أنواع النشاط الأخرى التى تندرج تحت كلمة « فن » . الناقد أو المعلق فى الستينيات ، كان يعمل من خلال نظام بسيط للغاية . المعروضات فى نظره إما «فن» أو «ضد الفن» أو «لافن» وتقييم العمل و « تمريره » لا يتطلب غير «كشف» الخامات التى استخدمها الفنان وأسلوب الصياغة . استند الناقد فى ذلك إلى البيانات والإيضاحات التى يدلى بها الفنان نفسه وليس « الفحوص والاختبارات والرموز والمعانى والمضامين »!! ولعل المترددين على المعارض الفنية فى مصر يذكرون كيف يتصدى لهم بعض الفنانين بالبيانات والنشرات المكتوبة والشروح الشفهية ذات الاصطلاحات الغامضة والكلمات المبهمة ، التى لا يجدون ثمة علاقة بينها وبين الأعمال المعروضة .

تغيرت هذه « المفاهيم » فى السبعينيات وفقا للظروف البيئية التى هى المؤثر الأول فى الفنون عبر العصور . انبثقت « مدركات » اجتماعية وسياسية وثقافية من بينها تصاعد الدور الاجتماعى للمرأة وانسحابه على ميدان الفنون مؤديا إلى ظهور موضوعات جديدة للتعبير فى كل من الرسم والنحت والخزف والتشكيل الفنى بوجه عام . نذكر على سبيل المثال ما شهدته معارض القاهرة من تعبيرات عند : آمال معتوق « رسم ملون »، . فاطمة غباس «خزف » . . «نهى طوبيا» رسم ملون وتشكيلات فنية » . موضوعات التعبير عند الفنانات الثلاث ذات مذاق أنثوى خاص لم يكن مطروحا فى العقد السادس .

لم يقتصر الفن على المتاحف فى العقد السابع بل انتشر فى الشارع على حد سواء وأصبح ضمن المؤثرات العامة جنبا إلى جنب مع العناصر الصناعية النفعية . بعض التصميمات التى تزدحم بها لوحات الإعلان فى الطريق لا تقل قيمة عن الأعمال الفنية الجيدة . الفنان الذى أبدعها تخرج فى نفس المعهد الذى تخرج فيه زميله الذى تقتنى أعماله المتحف . بل إن إعلانات الشارع تتميز بأنها أقل فلسفة وتعقيدا . . وأوفر ذكاء فى تلميحاتها وإيماءاتها . . وأبهج زخرفة وأقدر على إثارة تنويعات من الاستجابات والارتباطات . . كما أن أغلفة الاسطوانات «التى تعتبر من مؤثرات الشارع أيضا ، كثيرا ما تكون على درجة عالية من التعقيد الثقافى ، تنتجها استوديوهات معينة بها مصممون من طراز خاص . . يهتمون بالتفاصيل التى تهملها عادة معظم الأعمال الفنية الحديثة .

تتميز تلك الأغلفة بأسلوبها « الانتقائى » ؛ يختار المصمم الأسلوب الأفضل لتوصيل «المضمون » إلى المتلقى . التركيز على « الصورة » وليس « الوسيط »، تلخص أغلفة الأسطوانات « تاريخ التصميم فى الفن الحديث » عن غير قصد لأنه مجرد منبع عشوائى لمبدعيها .

بالرغم من تنوع وتعدد التعبيرات الفنية خلال الستينيات ، فإن بعض الاتجاهات السابقة مازالت تتمتع بالرواج والانتشار مثل « السريالية » التى انبثقت عن «الدادا» فى مطلع القرن وأظهرها « سلفادور دالى » منذ الثلاثينيات . أصبحت لغة متداولة خاصة فى رسوم قصص الخيال العلمى .

إلا إن الأشياء العملية ازداد اختلاطها بالأشياء الفنية خاصة فى أشكال السيارات ، حتى إن بعض المصممين قدموا سياراتهم المبتكرة فى معرض «الدوكيومنتا السادس» وهو من أكبر المعارض الدولية فى أوروبا . . على أنها أعمال فنية . . .

ينبغى تناول « الأشياء الفنية » فى السبعينيات من عدة زوايا – فى رأى إدوارد لوسى – سميث :

أولا : من وجهة نظر تقليدية . . . ومقاييس وموازين الماضى القريب والبعيد . بعد الحرب العالمية الثانية وقبلها . لكن هذا المدخل يلقى معارضة قوية من مبدعى هذه «الأشياء» .

ثانيا : من زاوية العلاقة بين ما نسميه « فنا » وما نعتبره « لا فن » لأن هذه العلاقة اختلطت فى الستينيات واستوجبت الأمر إعادة النظر فى تعريف كل منهما .

ثالثا : نبذ « تصنيف » الأعمال الفنية على أساس الأسلوب ، كما كنا نفعل حتى الستينيات مع «المدارس» الفنية . إنما يكون التصنيف على أساس «الأحاسيس والمعانى» التى يحاول العمل الفنى « توصيلها » للمتلقى . هذا المدخل يساير فكرة عدم «إطلاق» العمل الفنى مع الحفاظ على «مرونة» القيمة ومرونة المضمون . الأمر الذى يتوافق مع «مرونة البيئة الاجتماعية» التى ينبثق منها العمل مما يسمح لفن السبعينيات بارتداء ثوب جديد فى عين المتلقى من جيل «السبعينيات» .

. . بالرغم من أن هذه المداخل الثلاثة مناسبة ومنطقية ، إلا إنها لا تخلو من عيوب عند التطبيق . بعض الأعمال نناقشها على أساس « الهدف منها » . البعض الآخر من حيث الاتجاه . لكن مما لاشك فيه أن الأعمال «الفنية الممتازة» تنطوى على أكثر من مضمون . . وربما «مضامين متعارضة» . مرونة المضمون هذه هى التى تمنح العمل الفنى البقاء . وقد تكون السمة الأساسية التى أسفر عنها «فن الستينيات» هى «الغموض» الذى يدفع المتلقى إلى التأمل ومحاولة الكشف عن « المضمون » !

. . تناول تاريخ الفن الحديث من حيث هو «عقود» زمنية وليس «مدارس واتجاهات» . . . لا يعنى استقلال كل عقد عن سابقه . إنما خرجت السبعينيات من الستينيات . . واتخذت بعض «الأساليب الفنية» ثيابا جديدة حتى يخيل للمتلقى أنها اتجاهات مختلفة . من أوضح الأمثلة لذلك . . الشكل المتطور لـ«الفن الجماهيرى» أو «البوب – آرت» . نعلم أن هذا الاسم اختصار للكلمة الانجليزية : « بوبيولار كلتشر – آرت » بمعنى : « فن الثقافة الشائعة » . نترجمه عادة « الفن الجماهيرى » . يعتمد فى تعبيره على العناصر الواقعية التى يحتك بها رجل الشارع فى حياته اليومية : كالإعلانات . . والسيارات . . والمعلبات . . والصور الهزلية . . الخ الخ . فى غمرة أهدافه الاحتياجية ، اتسم أسلوبه بركاكة الصياغة وبساطة المضمون ووضوحه . لكنه تطور فى السبعينيات وأمكنه مخاطبة « الصفوة » وليس الجماهير العريضة ورجل الشارع . . مفترضا فى المتلقى الدراية بـ« لغة الفن الحديث » . أصبح « المضمون » لا يظهر سهلا على سطح اللوحة – كما كان الحال فى العقد السابق – بل توارى فى ثنايا العمل الفنى والبيئة الثقافية القائمة ، التى يعايشها كل من الفنان والمتلقى .

. . يمكننا التحدث فى السبعينيات عن : « فن ما بعد الفن الجماهيرى » . سار على نفس التقاليد . . واستلهم شرائط المسلسلات الفكاهية والعناصر الشائعة . . فى صياغة أكثر جدية وإحكاما . من أبرز نماذجه لوحة الرسام الأمريكى بيتر سول «١٩٣٤/ ٠٠» «بعنوان «روح عام ٧٦» رسمها بألوان الأكريليك على قماش فى مساحة صرحية « ٢٥٢ × ٩٢٣ سم » .

مع كل هذا التطوير فى « الفن الجماهيرى » . . لا يعتبر ضمن التركة الأساسية التى ورثها العقد السابع من الستينيات . . شأن « فن المنيمال » .

بين التجريد المنظم والتجريد التعبيرى

. . فى السبعينيات كان « المنيمال » من أهم الأشكال الفنية التى أسفر عنها الرسم والتلوين فى شمال أمريكا وغرب أوروبا . . مع امتداد ذلك الأسلوب بين قلة نادرة من رسامينا المحليين . « المنيمال » هو أبسط أشكال الرسم التجريدى وأكثرها اختصارا وتلخيصا لا يعنى بالتكوين والمضمون . إنما هو نقاء اللون وتغطيته لكل فراغ اللوحة ، كل ما يستهدفه الفنان . إلا إن ما يسمى « الفن الإدراكى » كونستبوال آرت ، واكب ظهور «المنيمال» . لم يكلف هؤلاء الفنانون أنفسهم عناء اختصار الألوان والتكوين وما إلى ذلك ، واكتفوا بتدوين ما يدور فى رءوسهم من أفكار فنية كتابة على جدران قاعات العرض . . ففى سنة ١٩٧٩ كتب الامريكى لورنس وينر (مولود ١٩٤٠) العبارة التالية بحروف ضخمة على جدران قاعة العرض «عدة أشياء ملونة مصفوفة بجوار بعضها لتشكل طابورا من الأشياء الملونة» .

لم يظهر الفن الإدراكى أو «الكونسبتوال» بين فنانينا خلال العقدين الآخرين . لم يظهر كاملا معتمدا على مجرد الكلمة المكتوبة ، لكننا ألتقينا به مصحوبا بنشاط تشكيلى . والمزج بين المادة المكتوبة والمادة المشكلة نوع من « الفن الإدراكى » . بل أحيانا يعمد الفنان إلى التشكيل فقط مكتفيا بالجملة التفسيرية المصاحبة للوحة المرسومة . فى هذا الإطار نستطيع أن نلتقط نماذج ظهرت فى مصر من بينها معرض فرغلى عبد الحفيظ ، قدم مجموعة من تماثيل القماش المحشو على هيئة العرائس الورقية المعروفة فى الأوساط الشعبية . لا تعكس أى ملامح أو مضمون درامى أو زخارف ولا ترتدى ملابس . مجرد تماثيل متماثلة مصبوبة فى قالب واحد فى حجم الفتاة الصغيرة . لا يتميز واحد منها عن الآخر إلا باختلاف لون المساحة الهندسية البسيطة فى كل منها . فى مدخل قاعة العرض علق الفنان لوحة ورقية كبيرة كتب عليها بخطه مقدمة تشرح تاريخ « العروسة » ومكانتها فى الأساطير الشعبية والتقاليد التراثية . عروس النيل وعروس المولد وعروس الجامع والعروسة السحرية وعروس الفرح . . إلخ ، مما يضفى على الزائر أو المتلقى جوا نفسيا

ينعكس على التماثيل المعروضة ويضفى عليها غلالة شاعرية ومعانى خاصة ما كانت تظهر بدون قراءة المقدمة . لذلك كان الفنان فى أمسية الافتتاح يهيب بالزائرين أن يقرأوا المقدمة حتى يستطيعوا تذوق الأشكال المعروضة فى تنظيمات على خلفية تجريدية أحيانا . . قوامها تشكيلات هندسية متعجلة .

هذا نوع من الفن الإدراكى « كونسبتوال » يمزج بين « المادة المكتوبة » و « المادة المشكلة » بحيث لا تؤدى إحداهما دورها دون وجود الأخرى . وفى بعض أنواعه يتجنب الفنان الكلمات متجها إلى التعبير « حرفيا » عن « الفكرة » . فى سنة ١٩٧٩ عرض الأمريكى والتردى ماريا « المولود ١٩٣٥ » خمسمائة قضيب من النحاس طول كل منها متران . فرش بها أرضيات قاعة غرب برودواى . قضبان أنيقة لامعة متماثلة تبلغ الكيلو متر طولا لو أنها ألصقت ببعضها . أطلق على هذا العمل عنوان : «الكيلو متر المكسور »!! لا شك أنه عمل مكلف بالنسبة لفنان فرد ، لكن ساعد على تنفيذه أن إحدى الشركات الكبرى تكفلت بكل النفقات . مثال آخر لهذا الطراز من الفن الإدراكى أكثر تواضعا وأقل تكلفة الانجليزى روج أكلنج ، استهدف إظهار «الطاقة» وليس « المسافة » . طاقة الشمس وليس مسافة الكيلو متر . إستخدم منشورا زجاجيا ليركز أشعة الشمس ويرسم بالحروق الناجمة عنها صفوفا متوازية من المثلثات على ورقة مساحتها ٢ ,٢٧×١ , ٢١ سم أسماها « ساعة من الرسم بأشعة الشمس » . . سنة ١٩٧٧ . بالرغم من الفارق بين بين حروق روجر وقضبان ماريا ، فالعاملان تجمعهما صفات مشتركة ؛ أناقة الأداء ، غموض الهدف ، لانهائية التكوين . . بمعنى إمكان المضى فى العمل إلى مالانهاية ! الكيلو متر من قضبان النحاس قد تمتد إلى عشرة . ساعة الرسم بأشعة الشمس قد تمتد إلى ساعتين أو أكثر . والعرائس العشر التى أنتجها فرغلى . . لماذا لا تكون مائة؟؟ كما أن العامل المشترك بينها جميعا هو التصفيف والتنظيم .

هذا الأداء الفنى ليست له علاقة بالمضامين الإنسانية والاجتماعية . مجرد معالجات سطحية تتعلق بالشكل العام . الملاحظ أن كثيرين من هؤلاء الفنانين يعمدون إلى إثارة الحوار والمناقشات الحارة مع جمهور الزوار والمتلقين . إلا إنها مناقشات ليست «جمالية» أو «استطيقية » بأى حال . إنها «سياسية»و«اجتماعية» و(أخلاقية) فى معظم الأحوال ، كتلك التى كان يثيرها الألمانى : جوزيف بويز « المولود ١٩٢١ » ، فى معرض الدكوكيومنتا الخامس سنة ١٩٧٢ ثم كرر نفس المناقشات فى قاعات « التيت جاليرى » فى لندن مستعينا بسبورات سوداء كوسائل إيضاح خط عليها بالطباشير رسوما

عشوائية وشخبطات أثناء المناقشات الحارة. ومن نكد الأيام وسخريتها أن البعض قام بتثبيت تلك «الشخبطات» بمواد لاصقة . . ثم رفعها بمنتهى الحرص ليسوقها بين جامعى «التحف الفنية» !! .

انتشرت في السبعينيات أيضا - مع كل من المنيمال والكونسبتوال - فكرة ملء الفراغات بالأرقام والحروف الهجائية. البولندى رومان اوبالكا « المولود ١٩٣١ »، من أشهر رسامى الأرقام بدأ منذ سنة ١٩٦٥ فى كتابة صفوف من الأرقام بالأكريليك على القماش. أما اليابانى أون كاوارا « المولود ١٩٣٣ » فقد وضع مجموعة من اللوحات بعنوان: «مسلسل اليوم» منها واحدة مكتوب عليها : « الجمعة ١٨ نوفمبر ١٩٧٧ ». لكن الانجليزى : توم فيليبس « المولود ١٩٣٧ » أكثرهم شاعرية فى كل من حروفه ورسومه، خاصة أنه لم يلتزم أسلوبا معينا . . فهو أحيانا تشبيهى العناصر وأحيانا أخرى تجريدى تماما. إلا إن تلك الحروف والأرقام لم يقصد بها غير الشكل السطحى بدون أى مدلول. انتشرت هذه الظاهرة فى مصر فى نفس زمن انتشارها فى شمال أمريكا وغرب أوروبا. ولاشك أننا نذكر الأرقام التى يسجلها محمد طه حسين فى بعض لوحاته أو السجاجيد الصغيرة التى كان ينفذ عليها صفوفا من أرقام ١، ٢. كما أن يوسف سيدة كان فى طليعة من نقلوا هذا التيار بأن وضع حروفا عشوائية فى تركيبات بلا معنى مقروء تبعه مجموعة من الفنانين بينهم عبد الحميد الدواخلى وعمر النجدى الذى وضع حروفه وأرقامه كالتسابيح التشكيلية. ثم اشتهر كمال السراج بتشكيلات حرف الـ« س ». . ومحمد حجازى وماهر رائف وغيرهم تنحصر هذه المعالجات فى الأبعاد التشكيلية لسطح اللوحة بلا أى أعماق إنسانية أو «مدركات اجتماعية». مجرد توافقات لونية وخطية وموازنات جمالية بين الكتلة والفراغ. . والملامس ودرجات الألوان بصرف النظر عن أى محتوى فكرى فلسفى، مما يبعد بهذه الأعمال عن « الإبداع المتحفى » ويقترب بها من « فنون الشارع » - على رأى إدوارد لوسى سميث . . فى مقدمة كتابه « فن السبعينيات ». لذلك نلاحظ الشبه الكبير بين تلك الصور ولوحات الطريق حيث إعلانات السينما والمسرح والسلع الاستهلاكية. بل أن بعض الفنانين وضعوا كتاباتهم بأنابيب النيون المضيئة . . مثل لوحة الأمريكى بروس نومان المولود « ١٩٤١ ». صورها سنة ١٩٧٧ - باللونين الأصفر والبمبى.

استخدم رمزى مصطفى نفس الأسلوب فى كتابة لفظ الجلالة بأنابيب النيون الخضراء المضيئة لكن معظم رسامى الحروف والأرقام الأوروبيين لا يعنون بها شيئا حتى لو كانت

ذات دلالة . إنها غامضة على الدوام تعكس على المتلقى تأثيرات نفسية إيحائية . مثل كلمة «سم» التى كتبها الأمريكى دينيس أوبنهايم «المولود ١٩٣٨» بحروف عملاقة مضيئة بلون المغنسيوم الأحمر . . على جانب الطريق السريع .

لكن بالرغم من كل التوقعات بانصراف الفنانين عن الرسم إلى التشكيلات الأخرى ، كالخط والخلط بين المسطحات والمجسمات ومختلف الخامات ، استمر الرسم فى السبعينيات يتصدر حركة التعبير الفنى التشكيلى . الاتجاهات التى أشرنا إليها مجرد نماذج من الأنماط العديدة التى تبلورت فى السبعينيات . جميعها مستمد من التيارات الفنية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية نظرا لسيادة الاتجاهات التجريدية وإهمال قضايا الانسان ، حاول بعض الفنانين الخروج عن القطيع . . مثل الأمريكية نانسى جريفز «المولودة ١٩٤٠» ، أبدعت تماثيلها بأسلوب الواقعية المتفوقة « سوبرياليزم » . أما التجريديون فقد تراوح أسلوبهم بين «الرسم الدقيق المعتنى به ذى المستوى الثقافى الرفيع» . . و « الرسم العشوائى من منطلق النزوات الوقتية» .

اجتاحت هذه الموجة التجريدية حركتنا الفنية فى الستينيات حتى أن نخبة من أبرز فنانينا هجروا أساليبهم التى عرفوا بها واتجهوا قدما إلى التجريد . نخص بالذكر : صلاح طاهر . . وشفيق رزق . . والمحاولات الجادة التى قام بها حسين بيكار للخروج على أسلوبه الأكاديمى التقليدى . كما تخلى كثيرون من الفنانين الشبان عن اتجاهاتهم منصرفين إلى التجريد . . مثل : عبد الرحمن النشار .

تغير مفهوم «التجريد» كثيرا منذ اكتشافه على يد كاندينسكى سنة ١٩١٠ . تنوعت مداخله الفلسفية خلال الحربين العالميتين حتى ابتعد تماما فى السبعينيات عن «التعبيرية التجريدية» التى سعى إليها كاندينسكى فى مبدأ الأمر . برع الصينيون والكوريون واليابانيون فى الرسم التجريدى الدقيق المحسوب المعتنى به . ساعدهم على ذلك تراثهم الثرى فى فنون الخط والكتابة . فى سنة ١٩٧٩ رسم اليابانى كاتسورو يوشيدا « المولود ١٩٤٣ » لوحة بعنوان : «العمل ٤ - ٤٤» مستخدما نمطا واحدا من لمسة الفرشاة على شكل ورقة الغاب «البامبو» . استطاع بألوان الأكريليك أن يضفى الحركة والحيوية على مساحة كبيرة من القماش «٢١٨×٢٩١ سم» . رسمها بتنظيم دقيق وصارم . لكن الرسام الكورى لى يوفان «المولود ١٩٣٦» كان أكثر صرامة وتشددا . . . حين رسم سنة ١٩٧٦ بالأكريليك على قماش مساحته ١٣٠×١٦٢ سم ، صفوفا من العلامات المتشابهة لا تختلف إلا فى تغاير درجة اللون .

الأمريكية بليث بوهنن «المولودة ١٩٤٠» طرحت جانبا كلا من الألوان والتكوين. . للوصول إلى نوع من الدراسة العلمية التسجيلية للحركة البشرية. صورت سنة ١٩٧٤ لوحة بعنوان: «حركة متشابهة بين خمس نقاط. . مستخدمة قضيبا من الجرافيت على ورق. تتألف اللوحة من تشكيلات هندسية بسيطة بلون الجرافيت متدرج الشدة بين الأسود العميق والرمادى الفاتح. يندرج هذا النوع من الرسم تحت اسم « التجريد المنظم ». . وهو يختلف عن « التجريد التعبيرى» وينأى عن « التلقائية ». صحيح أنها تبدأ بحركات عشوائية. . لكنها « تحلل » النتائج وتنتقى أكثرها جاذبية. . ثم تحاول تكرارها بشىء من التأكيد. إلا إن الانجليزى: نوبل فورستر « المولود ١٩٣٢ » أكثر منها تعقيدا من الناحية البصرية. يمنح رسمه إيحاء بالمنظور مع ملامس دسمة وغنية. كما أن مسحة الخشونة فى رسمه تمنحه طاقة ذات حيوية.

كثيرون من فنانى السبعينيات انخرطوا فى سلك « التجريد المنظم » ما عدا قلة تصدرها الانجليزى ستيفن باكلى «المولود ١٩٤٤». أقام أول معارضه الفردية سنة ١٩٦٦. عمد إلى قماش لوحته فقطعه ومزقه. . وأحرقه. . وأزال الرسم وأعاد تلوينه. فعل ذلك أيضا بلوحاته الخشبية، حطمها وأعاد تثبيت أجزائها واصلا بعضها بالبعض الآخر فى تنافر وإهمال متعمد لم يأبه بأن تكون لوحته ذات إطار بشد قماشها. مثله مثل الرسامين الذين يستخدمون أجزاء مختلفة من الخامات الصلبة يرسمون عليها ثم يثبتونها مع بعضها. أو يرسمون على الجدران مباشرة وكأنهم يعلقون عليها لوحاتهم. لوحات بلا « شاسيه » أو برواز أو مجرد خط خارجى منتظم: مستطيل أو مربع أو دائرة. . إلخ. . كما هو معهود فى اللوحات المرسومة. سنة ١٩٧١ عرض باكلى تشكيلا بعنوان: « مقطوع ومحروق ثم مربوط ». استخدم فى تنفيذه الخشب المحروق والشمع وخيوط التيرلين. والعمل بوجه عام غير منتظم الشكل وليس له أى مضمون اجتماعى أو إنسانى.

حاول بعض الرسامين تعويض افتقارهم إلى « المضمون الإنسانى » و « المدرك الاجتماعى » بأن يضفوا على تشكيلاتهم نوعا من الإثارة، النابعة من « خداع البصر » وهو ما يسمى « الإيهام التجريدى ».

المعروف أن خداع البصر والإيهام لا يلعبان دورا ذا بال فى الفن التجريدى. لكن. . ظهر فجأة فى أمريكا اتجاه فى السبعينيات أطلق عليه النقاد اسم: « الإيهام التجريدى ». جماعة من الفنانين طوروا « التعبيرية التجريدية » بطريقة غريبة غير متوقعة. تختلف عن أسلوب التعبيريين التجريديين أمثال: جاكسون بولوك «١٩١٢/ ١٩٥٦»

وشخبطاته الانفعالية الحركية. و « رونكو » ومستطيلاته الملونة التى تبدو للأعين سابحة على خلفية الصورة.

هذا الجيل الأمريكى التجريدى الجديد، برز منه كل من : جيمس هافارد «المولود ١٩٣٧» وجاك ليمبك «المولود ١٩٤٢». استلهما أفكارهما من «المدرسة التكعيبية» و«المدرسة التعبيرية التجريدية». . وبعض الاتجاهات الأمريكية التى ظهرت فى نهاية القرن التاسع عشر. استخدموا العلامات الخطية العشوائية والشخبطات. . لكنهم عمدوا إلى « الإيهام » بأنها منفصلة عن الأرضية. اصطنعوا لها ظلالا على الخلفية حتى توحى بأنها تسبح فى الفضاء أمام الصورة. مجرد ألاعيب وحيل وبدع لا دخل لها فى عالم الفن والجمال، والفكر الإنسانى الفلسفى الذى هو أساس الأعمال الفنية المتحفية. إذا خلت منه انتسبت إلى « فنون الشارع ». مثل هذه التجريدات تلفت الأنظار وتثير الدهشة. لكنها أبدا ليست جذابة ولا تثير الخيال والأفكار والمشاعر. إنها قمة الاهتمام بـ « الشكل من أجل الشكل ». . وليس من أجل « المحتوى الإنسانى».

ثمة مجموعة أخرى من «الإيهاميين». . أو أصحاب «التجريد الإيهامى» يتبعون طرقا إيحائية مختلفة وأكثر عمقا. . مثل الأمريكى آل هيلد «المولود ١٩٢٨». رسم لوحاته – كمعظم الرسامين الأمريكان – على مساحات كبيرة كان يردد دائما أنها لا تستوعب كل أفكاره على سعتها !! يضع وحداته الهندسية التجريدية ناقصة عند حواف الصورة. . حتى يظن المتلقى أن البرواز يحول بينها وبين التكامل، فيستكملها بخياله كما أن هيلد لم يترك سطح اللوحة على حاله. عالجه بأساليب مختلفة يتبين فيها المتلقى تضاربا بين « منظور» كل وحدة أو عنصر. تميز آل هيلد بهذا النوع الإيهامى عن معاصريه من التجريديين الأمريكان.

المشكلات الفنية هنا تتعلق بسطح الصورة، ومعالجته بحيث يبدو فى ثوب غير حقيقته. لا يسعى الرسام التجريدى خلف أى معنى تعبيرى أو متعة عاطفية. إنما يتحرى الإبهار والإدهاش والمتعة العقلية. . رغم العناء الذى يتجشمه. لوحات آل هيلد تستخدم فى إبداعها الأدوات الهندسية بدرجة عالية من الإتقان ذات عناوين غامضة ككل لوحات التجريديين منها واحدة بعنوان : س – ج – ١ – ١٩٧٨» ألوان أكريليك على قماش مربع طول ضلعه ١٥٢,٤سم. وأخرى بعنوان : س – ب – ١ – ١٩٧٨. . وهكذا.

قـلـة نادرة بين فنـانينا مـارسـوا الإبداع من خـلال أفكـار «التجـريد المنظم المحسـوب» نشـير بالتحـديد إلى الفـنان الـمـهـندس مـحـسن شـرارة . الذى لـفـت الأنـظـار مـحـلـيـا وخـارجيـا فـى الستينيات والسبعينيات ، باتجـاهاته « الفيثاغـورثية الجديدة ». التجـريد المحسـوب ريـاضيـا بدقة استكمالا لطريق الهولندى «موندريان» والمجرى «فازارلى» ومن بين فنانينا الحديثين المنخـرطين فى سلك «التجـريد الايحائـى» و«المنيـمال» أحمد نوار الذى يمثل ظاهرة فى حركتنا التشكيلية فى السبعينيات ، لما يتسم به من الجدية والقـدرة الحرفـيـة العـالية اللافـتـة . . والمـيل للتجـريد الرياضى . . ومـحـاولة إضفـاء «المضـمـون الإنسانى» على هذا النوع التجريدى من التعبير التشكيلى .

إلا إن الفن فى شمـال أمريكا وغرب أوروبا فى السبعينيات لم ينحصر فى طريق واحد . هناك . . . . ينهل الفنانون من ينابيع ثقافية مختلفة . . متباينة أحيانا . يساعدهم انعدام الأمية وارتفـاع مستوى المعرفة العـامة . . وحرية الفكر وثراء الحياة الثقـافيـة . . وشيوع عـادات القراءة وحب السفر والنظرة المستقلة للحياة . لذلك لم يتسيد فى السبعينيات أسلوب فنى معين على شكل « موضة فنية » ، كما يحدث فى عالمنا الثالث . . المتطلع إلى عطايا العالم الأول الفكرية والفنية .

تنوعت الأشكال التجريدية فى فن الرسم خلال السبعينيات . . حتى وصـل بعضـهـا إلى أدنى مستوى من الأداء التلقائى العشـوائى العبثى . شـاهدنا له نمـاذج محلية فى معـارض فنانيـن مرمـوقيـن . وارتفع البعض الآخـر إلى مسـتوى رفيع من التناول الرياضى العقلى . التـقـينا أيضـا بنمـاذجـه فى مصـر . فى نفس الإبّان . كـان ينمو فى السـتينيات ويترعـرع فى السـبعينيات نوع مـن الرسم التـشـبيـهى التـشـخيـصى لم يسبق أن ظهـر فى الإبداع الفنى الحديث . نعنى « السـوبرريـاليزم » أو«الواقعية المتفوقة» التى أشـرنا إليها في حـديث سابق . بعض المعلقين ولهم الحق . . يسـمونها « الواقعيـة الفـوتوغـرافية » . لأن معظـم فنانى هذا الاتجاه يعولون كثيرا على آلة التصوير فى أداء مهمتهم الفنية الصعبة . كما أن جذورهم تمتد إلى أساليب « الفن الجماهيرى » أو « البوب آرت » الذى يعتمد بدوره على الفـوتوغرافيا . ظهر فى الخمسينيات وتتنازع كل من بريطانيا وأمريكا نسبته إليها .

الواقعيـة المتفـوقـة على درجة رفيعة من العـمق والتعقيـد ، بالرغـم من البساطة الشـديدة التى يتسم بها أسلوبها الفنى من حيث الغرض الذى تستهدف تحقيقه . إلا أن الغموض أو الإبهام ليس مقياسا للمستوى الثقافى للعمل الفنى ، يظن الكثيرون إن «الواقعية المتفوقة » مجـرد صورة أمينة للواقع . أو نسخة ملونة من صور فوتوغـرافية لهذا الـواقع من مسـحـة

سحرية فاتنة. إنها أعمق من ذلك بكثير. بعض روادها اهتم برسم الوجوه بالحجم الطبيعى أو أكبر قليلا والبعض الآخر أثارته المشاهد الحضارية فى نيويورك أو كاليفورنيا. المناظر الصناعية بوجه عام وليس المناظر الطبيعية، مجالات جديدة للرسامين التشبيهيين التشخيصيين منحتهم إمكانيات خصبة منوعة. . اتجه معظمهم ككل الامريكان إلى الرسم على المساحات العملاقة مواضيع ذات دلالة سياسية فى بعض الأحيان. قد يغير الفنان فى « منظور » بعض العناصر المرسومة بحيث تبدو متناقضة ليؤكد أن الصورة لا تنقل واقعا خاليا من الشعور والإحساس. . إنما هى وعاء «الأفكار والخيالات ».

العلاقة بين أسلوب الرسم والموضوع المرسوم - تلك هى القضية التى عالجها «الواقعيون المتفوقون» منذ مطلع السبعينيات. كيف يمكن للأسلوب أن يفسر الموضوع؟ بدأت حلول هذه القضية فى النصف الثانى من العقد السابع بعد أن كان الفنانون هيابين حذرين متوجسين فى النصف الأول. على أيدى هؤلاء. . انبعثت التقاليد الفنية الكلاسيكية من جديد بعد أن ظن النقاد أنها ذهبت بغير رجعة. . وتقهقرت أمام طوفان الفن الحديث!.

ظهر بين الأمريكيين فنانون يتحدون برسومهم لوحات عصر النهضة الإيطالية. برز من بينهم آل ليسلى « المولود ١٩٢٧ » الذى كان تجريديا ثم تحول إلى «الواقعية» بعكس ما نعهده بين رسامينا هذه الأيام، كان يهوى التصوير الفوتوغرافى لكنه نبذه حتى فى رسومه الواقعية لمجرد أن المشاهدين - يقللون من شأن الرسوم التى يتدخل فيها التصوير الميكانيكى كعامل مساعد. يقول: أريد أن أعيد فن الرسم الذى أنكره المحدثون. أرغب فى إحياء الممارسة الفنية التى كانت موجودة قبل القرن العشرين» . استمد بعض موضوعاته من أساطير وقصص. . مثل لوحة «مقتل فرانك أو هارا» التى رسمها سنة ١٩٧٥ . كثيرون غيره اتخذوا فى رسومهم طابعا أخلاقيا واضحا وتعليميا أحيانا.

. . هكذا نشأت « الواقعية المتفوقة » فى أمريكا فى غفلة من التجريدية. امتدت إلى أوروبا لكنها لم تجد طريقها بعد إلى العالم الثالث. . حيث لا يوجد أمثال « آل لسيلى » الذين لا يتركون الطريق السهلة. . ويدخلون من الباب الضيق!.

التشخيصية الروائية.. روح العصر

تمكنت « الشخيصية » أو « التشبيهية » من التسلل فى السبعينيات لتحتل مواقع مرموقة تهدد المكانة الكاسحة التى اكتسبتها التجريدية بعد الحرب الثانية وحتى نهاية الستينيات. هذا المنعطف الحاد الذى اتجهت إليه الحركة الفنية فى أمريكا وأوروبا، أذهل فنانى العالم الثالث الذين اعتادوا السهل من الأمور وجنى أكثر الثمار بأقل جهد. لم يتحول واحد منهم حتى الآن عن التجريد والسطحية والتلقائية والهندسية والعبثية، إلى المعالجات الفخمة.. القوية.. المعبرة.. المقروءة.. التشخيصية، التى قدمها الغرب فى السبعينيات، ومازالت تنمو وتعمق جذورها في الثمانينيات لتضع فروقا واضحة بين « فن الشارع » و «فن المتاحف ».. وتحدد المعالم بين الفن واللافن.. وتسد الطريق على المغامرين الذين يرسمون أى شئ ويبيعونه بأثمان خيالية !!

نستقرىء فى الإبداع التشخيصى فى السبعينيات مضامين مختلفة. قليل منها ما يرقى إلى مستوى المضمون الإنسانى العام لكنها ليست هباء. فن الرسم الملون والنحت من خلال التشخيصية « يقول » ويتخذ مكانته من جديد ندا لفنون الشعر والادب والمسرح والرقص والموسيقى. فنانون من أنحاء أوروبا وأمريكا لفظوا التجريد والعبثية واقتفوا خطوات العمالقة القدامى، الذين أضاءوا العالم بروائعهم حتى نهاية القرن التاسع عشر. تطلعوا إلى الايطاليين كارافاجيو «١٥٧٣/ ١٦١٠)... وتيتشيانو (١٤٨٥/ ١٥٧٦) ورافايللو (١٤٨٣/ ١٥٢٠).. والفرنسيين: سيزان (١٨٣٩/ ١٩٠٦) وبونار (١٨٦٧/ ١٩٤٧).

هل بين فنانينا الشبان من يعرف روادنا التشخيصيين: يوسف كامل (١٨٩١/ ١٩٧١).. أحمد صبرى (١٨٨٩/ ١٩٥٥).. راغب عياد (١٨٩٢/ ١٩٨٢).. محمود مختار (١٨٩١/ ١٩٣٤) محمد ناجى (١٨٨٨/ ١٩٥٦) محمد حسن (١٨٩٢/ ١٩٦١).. محمود سعيد (١٨٩٧/ ١٩٦٤)..

الحسيني فوزى (١٩٠٥) . . وغيرهم الذين أفنوا حياتهم فى الحديث عن الأرض والناس بلغة الألوان والأشكال، كل التشخيصيين المعاصرين فى حركتنا من جيل الخمسينيات وما قبلها. أما جيل الستينيات والسبعينيات فلا قبل لهم بالتشخيصية وما تتطلبه من موهبة صادقة وجهد شاق وصبر وأناة. . وكفاءة عالية وقدرة نادرة على الرسم والتلوين. . فضلا عن الثقافة الرفيعة والفلسفة. . والارتباط بالقضايا الاجتماعية المحلية والإنسانية العالمية. حتى يخرج التمثال أو الصورة محملا بالمضمون و « المدرك الإنسانى » الذى يدفع به إلى قاعات المتاحف ولا يضيع فى زوايا النسيان!.

لكن. . ما الأشكال والمضامين التى أسفرت عنها « التشخيصية الجديدة » فى أمريكا وأوروبا فى السبعينيات؟ ما صداها بين الجيل الجديد من فنانينا؟

اتخذت التشخيصية فى السبعينيات طابعا مميزا فى كل بلد فى أوروبا وأمريكا من ناحية. . ولدى كل فنان على حدة من ناحية أخرى. فى أمريكا اتجه « ليسلى » كما أسلفنا إلى إحياء فن الرسم والتلوين قبل مطلع القرن العشرين. إحياء أيام الصدق والموهبة والجدية والمهارة. حتى إن لوحاته استرجعت بقوة عصر النهضة الإيطالية إلى خيالنا. جاك بيل «المولود ١٩٣١» لم يقتصر على التشخيصية المجردة، بل تجاوزها إلى ما يشبه الرسم الإيضاحى التعليمى. « عارض » لوحة « ديانا » التى أبدعها الإيطالى تيشيان. . فى القرن الـ ١٦ على طريقة « المعارضة فى الشعر» رسم نفس الموضوع ونفس التكوين تقريبا، مع اختلاف المضمون المنعكس على وضع الفتاة المضطجعة. . والتعبيرات المرتسمة على محياها. لكن. . لا يختلف أحد على أن رائعة « تيشيان » كانت ضمن منابع إلهام « بيل ». كذلك جريجورى جيليسباى (المولود ١٩٣٩). اتسم بـ «الوعى التاريخى» و « الوعى الذاتى » كمعظم الواقعيين الأمريكان. استلهم سلسلة اللوحات التى رسمها لنفسه من « الصيغة » التى كانت شائعة فى « تكوينات » القرن الخامس عشر، وكثيرا ما استخدمها الإيطالى رافيللو. إن شخصية «جيليسباى» تغمر اللوحات بطابع خاص سواء فى نظرة الوجه المرسوم. . أو التعبير بشكل عام. يحس المتلقى مباشرة بأنها معاصرة. وأن مبدعها ليس مغتربا. لأن الفنان احتفظ بالنكهة الأمريكية وازداد تعمقا فى تأمل ذاته وتحليلها واستكشاف خباياها!.

. . الناقد الأمريكى إدوارد لوسى سميث. . يقول: « الطابع الواقعى القوى للفن الأمريكى، منح الواقعيين الأمريكان هوية خاصة على المسرح الفنى منحهم فلسفة. . ومكانة ».

له الحق فيما قال. من أجل الفلسفة والفكر وحرية الرأى، قدم الفنانون الأمريكان « البوب آرت » أو « الفن الجماهيرى » وهو نوع من التشخيصية الفجة. من أجل ذلك أيضا اكتشفوا « الواقعية المتفوقة » أو « السوبرياليزم ».. وهاهم ينبذون « التجريدية والعبثية » واحدا بعد الآخر. وإلا.. فمن أين تأتى الفلسفة والمكانة التى تحدث عنها ناقدهم الشهير، إذا استمروا فى صبغ لوحاتهم العملاقة بخليط الألوان. مرة بدعوى التلقائية والعشوائية.. وأخرى تحت مظلة « التجريد الرياضى المنظم ».!!

.. يبدو أن التشخيصيين الأوروبيين انتهجوا طريقا مختلفا نحو الواقعية. ابتعدوا عن الطابع التعليمى والإيضاحى وجنحوا نحو الهدوء العاطفى الذى اتضح بجلاء فى إبداع التشخيصيين الانجليز. نورمان بليمى.. وهو مخضرم مولود سنة ١٩١٤، ممثل جيد للتشخيصية الانجليزية، تخرج فى الكلية الملكية ويعتبر من أفضل الرسامين الواقعيين بالرغم من أنه لا يلقى التقدير المناسب الذى يلقاه الأمريكيون. تتميز لوحاته بالتكوين البنائى.. والرسوخ والاستقرار والحيوية. بل جاكلين الأوفر شبابا « مولود سنة ١٩٤٣» رسم سلسلة من اللوحات لأشخاص فى بيئة داخلية مغلقة - ليست خلوية. هذا الفنان الممتاز كان تجريديا تماما منذ فترة وجيزة ثم تحول إلى التشخيصية تمشيا مع روح العصر، بينما فنانو العالم الثالث يتحولون إلى التجريدية ظنا منهم أنها مازالت روح العصر!. «الأخوان» من أجمل لوحات « بل جاكلين ». رسم فيها شابين وسيمين يضطجعان فى هدوء على أريكة مريحة مهيأة بالوسائد الطرية، فى غرفة فاخرة الرياش. أبدعها الفنان تمجيدا للرفاهية والفخفخة ومتعة الحياة. ولكى يزيد من قوة التعبير وتكامل الشكل والمضمون، خفف من حدة الاضواء والألوان حتى يضفى على المتلقى احساسا بأنه يتأمل المشهد بعيون نصف مغمضة. تذكرنا هذه اللوحة بمحتوياتها وعناصرها، بالمشاهد الحميمة الدافئة التى رسمها الفرنسيان: « بونار» و « فويار » فى مطلع القرن.

ميشيل ليونارد المولود سنة ١٩٣٣، رسام ثالث تتمثل فيه « التشخيصية الانجليزية الهادئة ». رسم سنة ١٩٧٤ لوحة بعنوان: « الرجل المزخرف » (٨, ٦٤×٦٦سم) بألوان الأكريليك على القماش. فيها رجل جالس واضح المعالم محدد الخطوط الخارجية بعكس مواطنه. بل جاكلين فى لوحة « الأخوان » كما أن صورة « الرجل المزخرف » غامضة مفعمة بالإيحاءات. يبدو فيها النموذج « الموديل » كأنه أحد السكان الأصليين فى بقعة لم تصلها الحضارة بعد.. لولا تلك الساعة التى بمعصمه. الرأس حليق مع إطلاق الشارب واللحية. جسد عار حتى الركبتين.. تنتظمه وحدات غريبة من الوشم الملون

بالأحمر والأزرق والبنى. وحدات نباتية وسحرية بينها شكل ثعبان هائل يتثنى عبر البطن صاعدا حتى الكتف والعنق. . بينما تخترم حلمة الثدى الأيسر دبلة من المعدن الأصفر. . هذا « الرجل الغريب المزخرف » . . ليس سوى تعليق صامت على حضارة العصر!

الا أن « التشخيص الانجليزى الهادىء » يتبدى بجلاء ونقاء وقوة عند الرسام. أيوان أجلو المولود سنة ١٩٣٤ فى لوحته: « المرأة الملونة » (١٦٧×١ , ١٨سم). رسمها سنة ١٩٧٧ بألوان الأكريليك على القماش تعتبر هذه اللوحة نموذجا لتطويع أسلوب الفرنسى: بول سيزان، لكى يناسب الفن الإنجليزى المعاصر. استطاع أجلو أن يحقق « البروز » على سطح اللوحة ذات البعدين كما كان يسعى سيزان. وحلل جسد السيدة إلى «فورمات» على طريقة «أبو الفن الحديث» من هذه الزاوية. . يعتبر «شكليا» بالرغم من تشخيصيته.

فى أسبانيا أيضا دبت الحياة عارمة خلال السبعينيات فى تيار الفن التشخيصى الواقعى ظهر بقوة فى أعمال نخبة متميزة من الفنانين بينهم: ميجويل آنجل. انتونيوجارسيا، كارمن لافون، ماريا مورينو، دانييل كوينتيرو. تطلع هؤلاء الفنانون إلى التقاليد الصلبة للتشخيصية فى القرن السابع عشر. أصاخوا السمع إلى تعاليم روادهم الواقعيين بناة التراث القومى. عادوا إلى تأمل روائع زورباريان (١٥٩٨/ ١٦٦٤). . وفيلا سكويث (١٥٩٩/ ١٦٦٠). نلاحظ ذلك واضحا فى الرسوم التشخيصية التى أبدعها كوينتيرو (المولود ١٩٤٩) على جدران طريق الأنفاق. رسم زحام الناس فى أشكال معاصرة. . مع الاحتفاظ بالروح الرصينة المحترمة الراسخة التى تسترجع إلى الأذهان لوحة « السقايين » للرائد الأسبانى فيلا سكويث. . .

التشخيصيون الألمان بدورهم استلهموا إبداع روادهم - وإن كانوا أكثر حداثة من الرواد الانجليز والأسبان والأمريكان - استرجعوا ما يعرف باسم « الموضوعية الجديدة » التى ظهرت فى العشرينيات من هذا القرن فى مدينة فيمار. أسسوا عليها فى السبعينيات ما يسمى « الواقعية الانتقادية ». استلهموا : جورج جروس (١٨٩٣/ ١٩٥٩). . وأتوديكس (المولود ١٨٩١). لكن مثل هؤلاء الرواد أودعوا إبداعهم « مضامين » تتعلق بحقبة تاريخية معينة ولا تناسب الظروف الراهنة، علق الناقد الأمريكى لوسى سميث على ذلك بقوله: إن المضامين الانتقادية لدى التشخيصيين الألمان الحديثين، مقحمة بدون مبرر من الظروف الاجتماعية والبيئة المعاصرة. ويستطرد بشىء من السخرية: إن الأفكار الانتقادية «مجرد أوهام شخصية فى عقل هؤلاء الفنانين ». يعبرون عن خوف مرضى (كلاوستروفوبيا) استقر فى نفوسهم نتيجة لحياتهم الحديثة فى

برلين الغربية. تلك المساحة الضيقة المغلقة التى كان يفصلها سور عظيم عن نصفها الآخر. هذا الإحساس المضنى يتضح عند الرسام ماتياس كوبيل « المولود ١٩٣٧ » فى لوحة بعنوان «الإفطار فى الخلاء». رسمها بالزيت على القماش سنة ١٩٧٢. رجلان وفتاة يفترشون الأرض بجوار سيارة. . بينما طائرة تحلق فوق رؤوسهم. نوع من «المعارضة» لرائعة الفرنسى مانييه (١٨١٣/ ١٨٨٣) « الإفطار على الحشائش ». نفس الموضوع والتكوين مع تحويرات تناسب المصير والمكان والظروف. أما ولفجانج باتريك « المولود ١٩٣٩ » فقد امتدحه النقاد الألمان فى واقعيته الانتقادية المتميزة بالفتنة والسحر. استلهم بدوره كلا من الرسامين الفلمنكيين: بروجل (١٥٢٩/ ١٥٦٩) وبوش (١٤٨٠/١٥١٦).

« الواقعية الانتقادية » الألمانية فى السبعينيات، تأسست على تقاليد « الموضوعية الجديدة ». . و« التعبيرية الاجتماعية ».

تبلورت (الواقعية التشخيصية) فى كل بلدان أوروبا خلال السبعينيات. تشعبت إلى اتجاهات وأساليب اختلفت باختلاف الفنانين والبلدان كما أسلفنا. كثير من تلك الاتجاهات وجدت صداها عندنا. النموذج المتميز لـ « التشخيصية المصرية الجديدة » يتجلى فى إبداع الحفار الملهم: فاروق شحاته « المولود ١٩٣٨ ». بدأ فى الستينيات تعبيريا انتقاديا مأساويا. . ثم استقر فى السبعينيات على « الواقعية الهادئة كاشفا عن «مضامين فلسفية اجتماعية » شأن كبار فنانى أوروبا وأمريكا الذين أشرنا إليهم. فى لوحة «العصفور» التى أبدعها فى نهاية السبعينيات رمز احساس الإنسان المعاصر بالوحدة والغربة. نستشعر هذا الإحساس فى الشجرة العارية. . والعصفور الفرد والأرض الممتدة. . والسماء الفسيحة الخالية حتى من السحاب. طباعة بالشاشة الحريرية على أرفع مستوى من الإتقان التكنولوجى. . الذى يسمح للصياغة الجمالية أن تتبوأ مكانتها. صحيح أنه لم يتطلع إلى روادنا المحليين. لكنه نهج نهجهم من حيث التشخيص والارتباط بالبيئة المحلية. . والانصراف عن « العبثية التجريدية ». اهتزت الأوساط الفنية فى القاهرة لمعرضه الشامل الذى أقامه فى عام ١٩٨٢. وأجمع المعلقون على أنه قمة جديدة فريدة لفن « الجرافيك » المصرى، نظرا للأفكار الفلسفية والإنسانية التى احتوتها لوحاته التشخيصية المتقنة. . فى هدوء ولطف بعيدين عن اللهجة الخطابية. بالرمز البسيط. . والكناية والتورية، استطاع بذكاء وكفاءة «يعلق» على الحياة الإنسانية العصرية. . ويشجب مفارقاتها فى إطار «التشخيصية الانتقادية».

فى مجال « التشخيصة الهادئة » أيضا تتألق الرسامة : وسام فهمى . بدأت فى نهاية الستينيات وما كادت تخطو فى السبعينيات حتى لفتت أنظار المعلقين والنقاد بشخصيتها الفريدة. تتميز بالطرافة . . وخفة الظل . . والجاذبية . . والتغنى بمباهج الحياة . تصور أحلام الطفولة والشباب فى شاعرية مرهفة . تنحو إلى السيريالية لكنها أبدا لا تسقط فى حبائل « التجريدية العبثية » . نلمس فى موضوعاتها ما يشبه القصص الأسطورى فى مدينة العجائب ، « لوحة الشاعر وبنات أفكاره » رسمتها سنة ١٩٧٩ . مزجت فيها الحقيقة بالخيال على طريقة الروائى الشهير جابرييل جارسيا . نرى الشاعر مضطجعا حالما بين حشد من الشخصيات اللاعبة الهائنة ، كأن بنات أفكاره فتيات تسعى من حوله فى تلافيف الزخارف النباتية والنباتات الزخرفية والألوان الأخاذة . تحورت الأشكال . . لكنها لم تفقد معالمها التشخيصية الواضحة . أما الطابع الزخرفى الثرى فهو سمة الفنانة فى جميع إبداعها ، تعبيرا عن البهجة والاستمتاع بالحياة . «أحلام الطفولة » . . لوحة تضم طفلا وطفلة فى عمر الزهور . . يستشرفان سماء صافية عامرة بكل مثير وجذاب من اللعب . عرائس وخيول وطائرات ورقية كأنها النجوم على الصفحة الزرقاء . هذه اللوحة بدورها «تعليق» على طبيعة العصر . رفض الحاضر المزعج . . واسترخاء على شاطىء الذكريات . مثل هذه الموضوعات تؤكد البصمة الأنثوية التى تأكدت عندنا فى السبعينيات . . شأن أوروبا وشمال أمريكا . حتى فى أسلوب الصياغة عند وسام فهمى . نلاحظ أن لوحاتها - مشغولة كأنها صور «الكانفاة» ، عامرة بالتفاصيل الدقيقة المبهجة . كما يتفق أسلوبها مع «التشخيصية الروائية» فى ثوبها الجديد . طابعها النقاء . . والطهارة . . واللعب البرىء . صفات يندر العثور عليها فى الحركة الفنية الحديثة .

« التشخيصية الروائية » ظهرت فى السبعينيات فى لوحات الأمريكى جوزيف زوكر «المولود ١٩٤١» لم يكن رسمها دقيقا متعصبا كما هو الحال فى « الواقعية المتفوقة » . ولا هى تشخيصية محرفة ذات طابع كاريكاتورى . إنما هى أقرب ما تكون إلى الصور الإيضاحية فى كتب الأطفال التى تحكى عن سفن القراصنة وسير الشخصيات الخرافية . هكذا موضوعات « زوكر الخيالية » . كل لوحة لها حكاية . من هذه الزاوية . . تندرج هذه «التشخيصية» فى تصنيف واحد مع « الواقعية الجديدة» التى تنافس رسوم عصر النهضة . لكن كليهما يختلفان عن « التشخيصية التعبيرية » التى ابتكرها فى السبعينيات الرسام الأمريكى العجوز سام سميث « المولود ١٩٠٢ » . كان « تجريديا تعبيريا » ثم تحول مع تيار

السبعينيات إلى « التشخيصية » . جاء إبداعه بين بين لكنه ليس تجريديا على أى حال يرجع التشكك فى تحديد هوية أسلوبه إلى أنه يتعمد الفجاجة فى الرسم وعدم الاكتراث إلى درجة القبح .

تطورت « التشخيصية الروائية » فى ستديوهات الفنانين الأمريكيين والإنجليز . اتخذت أحيانا شكل عرائس محشوة مهيأة بملصقات من الزخارف المدندشة ، كما فى « معلقات » الإنجليزية بولى هوب . . التى كانت راقصة قبل أن تقيم أول معارضها سنة ١٩٧٣ . بعد ذلك بخمس سنوات أبدعت لوحة مجسمة «معلقة جدارية» مساحتها «٤ , ٢٢×٢٣٨ , ١٤سم » . عروسة محشوة وجهها من البولستير الملون . تحف بها أوراق النبات وفروعه وأزهاره . . فى مشهد خلاب مثير لمشاعر الطفولة وأعذب الذكريات لدى المتلقى .

. . وقد تكون « التشخيصية الروائية » تماثيل صغيرة كالتى يبدعها الأمريكى العجوز سام سميث . يفضل بعض النقاد تصنيفها مع « لعب الأطفال » . إلا أنها محملة بمضامين ثقافية لا تناسب الأطفال . علق هو نفسه على تماثيله بقوله إنه يستهدف الجوهر الروحى وليس المظهر السطحى . . لذلك ينبغى للمتلقى أن ينظر إليها من الداخل وليس من الخارج . أبدع وجها بعنوان « أوليف » ارتفاعه٤٨ سم من الخشب الملون ، يثير الخيال ويستدعى القصص والأساطير . . وأشكال الأقنعة فى المسرحيات الكلاسيكية .

. . اختلفت « التشخيصية الروائية » مرة ثالثة فى ستوديو الإنجليزى فرانك نيلسون « المولود ١٩٣٠ » . لم يكتف بالتجسيم بل أضاف الحركة الأوتوماتيكية أيضا . نحت فى الخشب تمثال « مروض النمور » سنة ١٩٧٩ « ٤٠×٢٢سم » . إلا ان هذه المبالغات فى « التشخيص » تخرج من مجال « الفنون الجميلة » إلى «الفنون التطبيقية» . لأنها تفقد عنصر « الفلسفة » و « الفكر الإنسانى الإجتماعى» الذى استهدفه الفنانون حين أقلعوا عن « التجريد » لعجزه عن احتواء «مضمون إنسانى » . . . .

العواطف المشبوبة.. والحياة للحياة

(الفن الشبقى - Erotic - Art)

أقبلت السبعينيات لتجد الفنانين منشغلين بالحياة للحياة . جربوا مختلف أساليب الابداع الفنى وأنواع الخامات . ثم عادوا إلى التشخيصية من جديد مع استخدام معطيات التكنولوجيا الحديثة . عاد الموضوع والمضمون والرمز والأداء الرفيع والفكر الفلسفى . . بل إن بعض الأعمال المعاصرة نافست روائع عصر النهضة وما بعده حتى عشية القرن العشرين . استقى فنانو الغرب الأوروبى والشمال الأمريكى موضوعاتهم من طبيعة ما يسمى بالعالمين : الأول والثانى . موضوعات مستلهمة من ظروف الرفاهية وخلو البال من المطالب الأولية للمعيشة . التجريديون منهم راحوا يتلاعبون بالألوان والظلال كما رأينا فى « التجريد الإيهامى » . وانصرف التشخيصيون إلى التفوق على أحدث عدسات التصوير الفوتوغرافى . أما فنانو العالم الثالث الذين يحيون فى مجتمعات مختلفة جذريا . . فنسوا مشكلاتهم الاجتماعية والنفسية والوطنية . . وراحوا يلهثون يقلدون فنانى الشمال فى كل من الشكل والمضمون .

فى شمال أمريكا وغرب أوروبا . . توطدت العلاقة فى السبعينيات بين الفن التشخيصى «والحياة العاطفية» التى صاحبت هذا العقد . مارس بعض الفنانين نشاطات لا علاقة لها بفنون النحت والرسم مستهدفين التعبير عن المواقف العاطفية المشبوبة . وقد أجمع النقاد على « المحتوى الشبقى » القوى فى أشكال الابداع الفنى فى السبعينيات . حتى التجريد فى فنون الرسم والنحت ، لم يكن سوى تعبير عن « الغرائز الفطرية » (الليبيدو) الصورة البدائية للعقل الواعى . لم يختلف اثنان على حقيقة هذه « الاتجاهات الشبقية » وأشكالها المتغايرة . مع ملاحظة أن « التشخيصية» أكثر تحديدا ورواية وتصويرا للحالة العامة للمشاعر الشبقية ، والأفكار والمواقف المعقدة المصاحبة لتلك الحالة ، كما أنها تتفوق على التجريدية فى أنها تعكس البيئة الاجتماعية . . وتحكى بشىء من التفصيل عن «قوة التغيير» الكامنة فى العواطف الجارفة .

. . اكتشف « الفن الجماهيرى» - أو البوب آرت - فى الستينيات أن الانفعال العاطفى الشعبى منبع خصب لموضوعاته الإبداعية . وألهمت المجالات العاطفية بعض الفنانين الجماهيريين أمثال : ميل راموس وبيتر فيليبس لكنهم قوبلوا بمعارضة شرسة لأنهم كانوا يصورون المرأة على أنها « مجرد شيء» . . وليست كائنا إنسانيا . . .

مع تعاظم دور المرأة فى الحركة الفنية فى السبعينيات ، اتسع إسهامها فى سرد الموضوعات التى كانت مقصورة على الرجال من الفنانين . بعض الرسامات عبرن عن الموضوعات الشبقية القوية من منطلق الدعوة إلى المساواة بين الجنسين فى اختيار الموضوعات المرسومة . انتشر هذا الاتجاه فى غرب أوروبا وشرقها على السواء . الرسامة ناتاليا من بولندا أبدعت سنة ١٩٧٩ لوحة بعنوان : « صورة فوتوغرافية مصنوعة » . والأمريكية لندا بنجليز « المولودة ١٩٤١ » أبدعت لوحتها : « بين قوسين » سنة ١٩٧٥ واستخدمت فيها خامات الألومنيوم والرصاص . ومواطنتها نانسى سبيرو « المولودة ١٩٢٦ » والتشكيل الذى أبدعته سنة ١٩٧٩ بعنوان : «ملاحظات على المرأة المعاصرة » . استخدمت فيه الرسم الملون وأوراقا ملصقة مطبوعة أو مكتوبة على الآلة الكاتبة .

نلاحظ دخول خامات جديدة للتعبير عن الموضوعات الجديدة وإضفاء الحيوية عليها . الخامة فى خدمة المضمون والموضوع وليس العكس كما يحدث عندنا بين بعض الفنانين الشبان الحديثين الذين يتصورون وهم مخطئون ، أن التجربة معناها استعراض إمكانيات الخامات بأساليب تكتيكية مبهرة بلا أى هدف تعبيرى . الفنان الحديث فى أوربا وأمريكا يجرب الخامات والأساليب ليصل إلى أفضل طريق للتعبير عن مضمون خاص وفكرة فلسفية . قد نختلف معه على المضمون والفكرة . . لكننا نتفق بلا شك على منهج التفكير والبحث . لذلك لم تقتصر المسألة الإبداعية هناك علي الرسم والنحت ، بل تحولت إلى انتاج أشياء فنية . شاهدنا انعكاس «انتاج الأشياء» فى أعمال بعض فنانينا المحليين . نخص منهم بالذكر : رمزى مصطفى الذى اتخذ فى إبداعه مضامين دينية وأشكالا شعبية ومعانى اجتماعية . معبرا عن أفكاره بخامات مختلفة تناسب الموضوعات التى يطرقها . من أعماله سنة ١٩٨٣ «أشياء خشبية » ملونة بالأبيض الناصع المزخرف بوحدات من الأحمر والأخضر الزرعى والأصفر الكركم . . ألوان شعبية فجة تتلاءم مع الوحدات الزخرفية الهندسية المرسومة بعفوية . مشكلة بالخشب أحيانا كالعرائس . أحد تلك « الأشياء » ، كأن يتوسط مدخل قاعات العرض على شكل « مجسم رأسى » من حوله ركام من الطوب

والحجارة . . يوحى بأن هذا « الشيء Object†» انبثق لتوه من باطن الأرض مفسحا لنفسه الطريق عنوة . استخدم الفنان خامات متباينة . بعضها مصنع كالخشب الملون . . وبعضها جاهز من عرض الطريق ، للتعبير عن أفكاره حول الحرية وتحقيق الذات .

نعود إلى التعبيرات الشبقية التى اتخذت مواقف محددة على مسرح الحركة التشكيلية فى السبعينيات فى الغرب وكيف كانت انعكاساتها على حركتنا المحلية . نلتقى بلوحات الرسامة آمال معتوق التى فجرت هذا الاتجاه بعد عودتها من إيطاليا فى الستينيات . لفتت الأنظار حينذاك بجرأتها وقوة أدائها وحيوية تكويناتها وإبداعها المثير الحالم . أول معارضها بعد العودة كان فى قاعة الفنون الجميلة بميدان الفلكى بالقاهرة . . ثم فى قاعة «أرابيسك» (أخناتون القديمة) . كأنما ترسم لوحاتها بالسحب أو بخار الماء . . لفرط الحساسية والشفافية التى تضفى على اللوحات وشاحا من الغموض والجاذبية . تزيد من إثارتها الخطوط المختصرة البليغة والفراغات التى تتخلل التكوين كأنها فترات الصمت فى الحديث المتهدج . تعتبر آمال معتوق من هذه الزاوية رائدة « التعبيرات الشبقية الإنسانية » التى نشاهد اتساع رقعتها اليوم بين عدد متزايد من الفنانات والفنانين المحليين .

الفنانة الشابة نهى طوبيا لا ينحصر إبداعها فى أى من مجالات الرسم أو النحت أو الجرافيك . تتناول « التعبيرات الشبقية » بالخامات المناسبة أو بالأشياء سابقة التجهيز تستخدم ألوان الزيت على القماش فى رسم المسطحات . أما فى المجسمات فتستثمر المصنوعات الجاهزة كالقماش الأسود والخيوط ولوف النخيل والسيور ورقبة الجمل واللجام والشكمة . تصنع قوالب لحركات يديها وأصابعها تستخرج نسخا من البوليستر تناسب التعبيرات الرهيبة المهيبة التى تبدعها . حركات الأصابع وتوزيعات القماش الأسود وطياته وباقى العناصر ، تعبر عن فلسفتها العاطفية المأساوية حول : الحب . . والموت . . والحياة . تستخدم أحيانا الصور الفوتوغرافية الملونة فى الكتب والمجلات . تقصها وتلصقها فى تكوينات وتوليفات عاطفية رمزية . تتسم بالقسوة والخنوع معا . . وهو ما يسميه الناقد الأمريكى : إدوارد – لوسى سميث «سادو – مازوكيزم » . تتناول نهى طوبيا مضمون « الموت للحياة والحياة للموت » . . بينما نجد عند آمال معتوق « الحياة للحياة » .

بين التشكيلات التجريدية التى تدخل فى إطار التعبير عن المواقف العاطفية ، المجسمات الخزفية التى أبدعتها « فاطمة عباس » على هيئة أشكال كروية وبيضاوية . لكنها أبدا ليست أوانى لكثرة ثقوبها وخروجها على الانتظام الكامل المستمد من حركة الدولاب الدوار . وهو أمر حوّل تلك المجسمات إلى تعبيرات تنبض بالحياة . مجسمات مشكلة

باليد من الصلصال. مخبوزة فى أفران الخزف ومطلية بالألوان الزجاجية. تتسم بالرقة. . والأنوثة. . والجاذبية. عالجت الفنانة أسطح مجسماتها بما يشبه « الدانتيل ». . بينما تنساب أجزاء أخرى متموجة كأنها جدائل الشعر الغزير. تشكيلات « تجريدية » ذات تعبيرات وانفعالات عاطفية دفينة. المقابل التجريدى للتشخيص الجزئى الغامض عند آمال معتوق والتشخيص الرمزى الواضح عند نهى طوبيا، التضاريس والملامس والإيقاعات والتفاصيل الدقيقة التى أودعتها فاطمة مجسماتها، تعكس أغوار النفس البشرية وعالم الخيالات والخواطر المكنونة. بعض المجسمات يشبه المغارات المثيرة التى تحبس أنفاس المتلقى وتدعوه إلى الاستكشاف. . والتفكير والتأمل. هكذا تمكنت من تصوير المقابل اللاواعى للمواقف العاطفية على شكل مجسمات خزفية تجريدية.

لدينا فى الجانب الآخر فنانون طرقوا هذه الموضوعات « العاطفية » بشكل واضح وشاعرى وإنسانى راق، يتصدرهم عدلى رزق الله الذى عاش فى فرنسا بضع سنوات عاد بعدها ليقيم معرضه الأول فى « أتيليه القاهرة » فى عام ١٩٨٢ التشكيلات الحمراء المتقنة التى رسمها بالألوان المائية على الورق. تتضمن قدرا عاليا من الشحنة التعبيرية. معالجاته الشبقية مقروءة فى رقة ونعومة وحياء. تارة تشبه الوردة بتلافيفها الحانية الندية. . وتارة كالشفاه المضمومة غير مكتملة القوام. موسيقى الخطوط. . بارع الأسلوب. . متقن الأداء. . ذكى الإشارات والإيماءات. لا يكاد المتلقى يتأمل لوحاته حتى يسبح فى عالم من العواطف الجياشة. . والحياة للحياة.

حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠). . من رواد الرسم الشبقى. إلا إن رموزه تنطوى على قسط كبير من الحذلقة وتستند على تصميمات عقلية محسوبة، وأسس من « علم النفس الفرويدى » مثل لوحته الشهيرة « الفتاة والحصان ». لكن الجيل الجديد من رسامى المواقف الشبقية استفاد من التجارب السابقة. . فجاء إبداعه أكثر إشراقا وأغزر عاطفة. . وأقوى تعبيرا.

طرقت الفنانات الأوروبيات والأمريكيات موضوعات كانت فى الماضى مقصورة على الرجال من الفنانين. عالجتها من باب المساواة بين الجنسين فى حرية التعبير. وصل الأمر ببعض هؤلاء الفنانات إلى الانغماس فى الحركة النسائية جنبا إلى جنب مع نشاطهن الفنى. النموذج البارز لهذا الاتجاه يتمثل فى الأمريكية سيلفيا سلى. بدأت معارضها الفنية فى الستينيات ثم جمعت بين نشاطها الفنى والاجتماعى فى السبعينيات. أبدعت سلسلة من اللوحات الشبقية صورت فيها الرجال فى أشكال اعتاد الفنانون أن يرسموا فيها النساء.

استمدت أحد تكويناتها من لوحة « فينوس » للرسام الأسبانى دييجو فيلاسكويز « ١٥٩٩ - ١٦٦٠ » وأخرى استلهمتها من رائعة الفرنسى جان أوجست آنجر « ١٧٨٠ - ١٨٦٧ » بعنوان : « الحمام التركى » . وحذت حذوها الرسامة الأمريكية العجوز اليس ميل «المولودة سنة ١٩٠٠» .

. . تقدم الفنانون الغربيون والأمريكيون فى طريق « التعبيرات الشبقية » متحسسين طريقهم لمدى التقبل الاجتماعى لإبداعهم . حين لمسوا التسامح الاجتماعى وسعة صدر النقاد ، اتجهوا إلى المزيد من «صراحة التعبير» و «روائية التشخيص» . ظهر حينئذ ما يسمى « سادو - مازوكيزم » تعبيرا عن رغبات عاطفية مكبوتة لا يجوز الإفصاح عنها خضوعا للعرف الاجتماعى . البولندى : آيجوز ميتوراج «المولود ١٩٤٤ » انتهج نهجا كلاسيكيا فى هذا المجال . قلد صراحة تماثيل المرمر فى القرن التاسع عشر ، نحت آيجور رؤوس تماثيله بطريقة تذكرنا بشكل غطاء الوجه فى تماثيل السيدات فى القرن الماضى . أبدع تمثالا نصفيا ممسوح الملامح بعنوان «وجه أثرى» . أبدعه من البرونز فى السبعينيات بارتفاع نصف متر تقريبا . ونحت فى المرمر رأسا راقدا بارتفاع يقارب المتر . بالرغم من الفجوة الواسعة بينه وبين فنانتنا الشابة : نهى طوبيا فأننا نجد ثمة صفات مشتركة من حيث الطابع النفسى والنكهة السريالية . كذلك الرسامة الأمريكية نانسى جرويان « المولودة سنة ١٩٤٠ » . صورت رجالا ضاعت ملامحهم . كأن رؤوسهم داخل أكياس جلدية تتلبسها حتى العنق .

هذا التناول الغريب فى « التعبيرات الشبقية » على علاقة وطيدة بالفن الجماهيرى - البوب آرت - والمجلات الشعبية المتداولة فى الغرب والتى يستلهما هذا الفن . نستطيع أن نجد مقابلا عندنا لهذا النمط من التعبيرات فى التماثيل والرسوم التى تهمل ملامح الوجوه . خاصة وقد أصبح من النادر أن نرى فى معارضنا المحلية نحاتا من جيل الشباب يعنى بملامح الوجه وتعبيراته . أما إذا اضطر إلى هذا الأمر على شكل تكليف فليس بسر أنه يكلف قدامى النحاتين المتخصصين فى فن «البورتريه» بإنجاز المهمة من الباطن .

. . مع نمو التشخيصية فى التعبير الفنى وانحسار الموجة التجريدية ، اتسعت آفاق الفنانين فى ترجمة المشاعر الإنسانية فى تكوينات روائية اتخذت أشكالا مختلفة ، منها ما يصدم المشاهد أحيانا ويفزعه . عرضت إحدى القاعات فى مدينة نيويورك لوحة فوتوغرافية التقطتها مابل ثروب لرجل يرفع خنجرا . على يمين المتأمل . . فى مقابل الخنجر المشرع . . ثبتت فى برواز الصورة شريحة من مرآة تعكس هيئة المشاهد حتى تبدو

كأنه المقصود بالطعنة. طريقة جديدة للتعبير عن العنف والخشونة. . ومحاولة نقل هذا الشعور إلي المتلقى بأكبر قدر من الواقعية. نفس « المواصفات » نلتقى بها فى أعمال النحاتة الإنجليزية ماندى هافرز. لا يسلم المتطلع إلى تماثيلها الجلدية من الإحساس بالرهبة والقلق والتوتر دون أن يدرى لذلك سببا. إلا إن خامة الجلد ترتبط بالأحجبة والطلاسم ومجموعة من الأساطير المتوارثة من قديم. ومن أعمالها البارزة تمثال لرجل تتألف عضلاته من السيور الجلدية. تأثرت فى تشكيله بصور التشريح مما عكس إحساسا بالألم والقسوة لأن التمثال اتخذ مظهر جسد منزوع الجلد.

هذا الأسلوب الذى ظهر فى السبعينيات لم ينشأ من فراغ، بل كان يواكب اتجاهات: الفن الجسدى. . وفن الحدث.

قال كاتب الثورة الفرنسية فولتير: كم من الجرائم ترتكب باسمك أيتها الحرية. . ونقول بدورنا: كم من الأعمال المجنونة تظهر تحت مظلة الفن.

أغرب الظواهر « الفنية » التى صاحبت السبعينيات تكمن فيما يسمى: « الحدث » مجرد استعراضات تختفى آثارها مع انتهاء وقائعها. احتلت تلك « الأعمال الاستعراضية » مكانة مرموقة فى السبعينيات تأسيسا على ما كان يجرى فى الستينيات بين الفنانين. لكنها دخلت مجال الانضباط والبناء والإتقان التنظيمى حتى أصبحت أقرب إلى التقاليد المسرحية منها إلى الفنون الجميلة. مثال ذلك: استعراض « عيد ماساشيو » الذى أقيم فى مسرح « الخبز والعروسة » فى مدينة لندن بين « ستوديوهات شاطىء النهر ». وفى مكان آخر أقيمت أربعة أبراج متشابكة ترمز لمعان أربعة هى: الحياة. . الإنتاج. . البهجة. . الاسترخاء. يلاحظ فى هذه الاستعراضات الفنية البعد التام عن التكنولوجيا. . بل مهاجمتها أحيانا.

« العيد الأبيض » الذى أقيم فى فرنسا فى يونيو سنة ١٩٧٠ اتسم الاستعراض بمظاهر الفخفخة والأبهة. تخلله تقديم الزهور. . وإطلاق الحمام. . وأسراب البجع. . مع وجبة بيضاء ورحلة عبر السماء. الأزياء الأنيقة التى استخدمت فى ذلك العرض الفاخر، قام بإعدادها مصمم الأزياء الشهير باكو رابان. بعد سبع سنوات. فى يونيو أيضا أقيم عرض مثير للغاية تحت عنوان « الصدمة ». أعد أحد الفنانين طائرة سوداء ذات جناح واحد. مزخرفة على ذيلها بنجوم وخطوط ملونة واسم الفنان مكتوب على الجانبين. أطلقت الطائرة فوق «منهاتن» على مرأى من حشد عظيم من المتفرجين. اسقطت فى مناطق النفايات فتحطمت وتناثرت أجزاؤها وتحولت بدورها إلى نفايات. وكان هذا أول «حدث

فنى» حى يذيعه التليفزيون الألمانى عبر القمر الصناعى . كما شهده بعد ذلك ثمانون مليون مواطن أمريكى . قال منظم العرض معقبا على الحدث : تعثرت الطائرة فى أحراش المستهلكين . . وحيل بينها وبين التحليق عاليا . . فسقطت فى حقل النفايات .

واضح من هذا التعليق أنه تعبير عن « المضمون » الذى قصد إليه منظم الاستعراض بكل هذا العناء والتكاليف .

هذه الأحداث التى بدأت خفيفة فى الستينيات واستفحلت فى السبعينيات حتى حظيت بهذا القدر من الاهتمام ، تلقى ضوءاً على النشاط الذى قامت به « جماعة المحور » . ظهرت هذه الجماعة فى حركتنا التشكيلية فى عام ١٩٨٢ مكونة من أربعة فنانين هم : أحمد نوار . . فرغلى عبد الحفيظ . . عبد الرحمن النشار . . مصطفى الرزاز . أقاموا عرضا ثانيا متعاونين « تكوينا مبنيا » فى حجم الغرفة الكبيرة ، قوامه خامات مختلفة متعددة يدخل فيها الحديد والخشب والقماش والألوان . تلعب فيه الأشياء سابقة التجهيز دورا هاما . مثل الحبال السميكة والأسلاك والمسامير وقطع النسيج والمجسمات . تكلف أربعة آلاف جنيه مصرى واستمر عرضه قرابة الشهر فى سراى المانسترلى بالروضة . انتقل بعدئذ إلى حديقة متحف محمد محمود خليل المؤقت أمام نادى الجزيرة بالقاهرة . ثم تفكك وانتهت مهمته ، شأنه شأن التكوين البنائى الذى أقاموه فى عام ١٩٨٢ فى قاعة السلام بالزمالك ولم يشاهد مرة آخرى بعد انتهاء العرض .

«جماعة المحور» من هذا المنطلق . . ترديد لاتجاه «الحدث» أو «الاستعراض الفنى» وإن كانت أعمالها مقصورة على الأشياء الثابتة .

لكن « الأحداث التدميرية » كاستعراض الطائرة التى ذكرناها ، كانت موضة خلال السبعينيات . أطلق عليها فعلا اسم : أحداث التدمير . جرت العمليات التحطيمية التدميرية فى قاعات العرض أحيانا كما لو كانت أعمالا فنية . فى عام ١٩٧١ . . وضع الفنان الايطالى تورى سيميتى طائرته الشراعية فى قاعة « برتسكا » بمدينة « جنوا » ثم انهال عليها تحطيما وتدميرا حتى تحولت إلى قطع صغيرة على مرأى ومسمع من جماهير المتفرجين ومندوبى الصحافة المحلية . وفى لندن سنة ١٩٨٧ . . فى إحدى القاعات المعروفة ، حطم الإنجليزى رون هيزالدن قارب صيد قديما ، ثم أعاد تركيبه وعلقه بالأسلاك فى فراغ القاعة بينما يراقبه الزائرون فى جميع الخطوات . ويرى الناقد الأمريكى ادورد لوسى - سميث أن

هذه المواقف التحطيمية ترجع إلى صفات خاصة في هؤلاء الفنانين هى : «سادو - مازوكيزم» فالفنان حين يحطم شيئا إنما يعذب ذاته فى نفس الوقت . إلا إن بعض هؤلاء الفنانين - إن صحت التسمية - يتجهون مباشرة إلى تعذيب أنفسهم . الفرنسية الإيطالية : جينا بين . . قامت في عام ١٩٧٣ بغرس مجموعة من الدبابيس فى لحم ذراعها الرقيق . أما الإيطالى : فينو أكونكي المتميز في ميدان : «الفن الجسدي» فكثيرا ما يجري عمليات تعذيبية على نفسه . فى عام ١٩٧٠ أقام وحيدا في كوخ ملحق بمطعم نيويورك ، وأخذ ذراعه اليسرى بأصابع يده اليمنى حتى تقرح جلده . وقد سجل المصورون هذه العملية خطوة خطوة .

الفـــن السياســى

. . . مع تراجع الفنانين فى السبعينيات عن «الاسلوب التجريدى» واندفاعهم إلى «التشخيصية» اتجهوا بالضرورة إلى المضمون والمحتوى. لم يقتصروا على الشكل كما كان الحال فى الستينيات والخمسينيات. من هنا انفتح الباب للمضامين السياسية والقضايا الاجتماعية لتجد مكانا من جديد فى لوحات الرسامين الذين عادوا إلى النظريات الكلاسيكية التى شاعت منذ قرنين من الزمان.

الفن أداة توصيل الانفعال والمعنى إلى المتلقى، المصدر الأول لهذه المقولة هو الفيلسوف اليونانى « أفلاطون ٤٢٩ ق. م ٣٤٧ ق. م » وصف الفن بأنه « يروى الانفعالات الصارمة ». والتشخيص والرمز هما الطريق الأمثل لنقل المعانى والأفكار إلى المتلقى. . مع الإمتاع الروحى.

المسألة التى حيرت الفنانين فى السبعينيات هى كيفية توصيل المضامين والأفكار السياسية إلى « الجماهير العريضة »، بأساليب تناسب التقاليد الفنية الحديثة. إذ أن «الفن الحديث» ظهر بين الصفوة من المثقفين. . ووجه تعبيراته إليهم بوعى كامل. . النحات أو الرسام واحد من هذه الصفوة. كان قبل عصر النهضة الإيطالية مصنفا ضمن الحرفيين والعمال. لكن العبقرى ميشيلا نجلو بوناروتى «١٤٧٥ - ١٥٦٤» استطاع أن يتخذ مكانته الرفيعة كشاعر ومهندس ورسام ونحات. كذلك زميله ومعاصره جنتلمان العصر ليوناردو دافنشى. من ذلك الحين والفنون الجميلة من نحت ورسم وتلوين تخاطب « الصفوة »، وتختلف فى مبناها ومغزاها عن الفنون الشعبية والفطرية والبدائية والتطبيقية والسياحية.

الواقع أن الفن والسياسة على علاقة قديمة قدم التاريخ. رسم الفنان المصرى القديم منذ آلاف السنين صورة شهيرة على شظية فخار. فيها جماعة من الفئران تتدارس كيف تعلق الجرس فى عنق القط. . عدوها اللدود. أما فى التاريخ القريب فلدينا الفرنسى

دولاكروا ولوحته «الحرية». والأسبانى جويا وصوره ضد الغزو الفرنسى. وآخر العمالقة: بيكاسو ورائعته « جيرنيكا ».

إلا إن المؤرخ والناقد الانجليزى ادوارد لوسى - سميث، يحدد ظاهرة ارتباط الحركة الفنية بالسياسة بالمعرض الذى أقامه أحدهم سنة ١٩١٣، لطلائع الفن الحديث فى مكان عام بمدينة نيويورك.

أراد أن يوقظ الجمهور ويخطره بظهور الفن الحديث على مسرح الحياة. لم يحدد لوسى - سميث فى كتابه « الفن فى السبعينيات » نوعيات الفن الحديث الذى أشار إليه. لكننا نعلم أن الحركة آنذاك كانت تضم الأساليب: التأثيرية.. والتعبيرية.. والتكعيبية.. والمستقبلية.. والتجريدية التعبيرية.

« الطلائع الفنية » فى مطلع القرن العشرين واكبت ظهور « الطلائع السياسية ». جمعتهم الثورة الفكرية وتأكد الارتباط من خلال أحداث الحرب العالمية الأولى «١٩١٤ - ١٩١٨»، ازداد توثقا باتصال مظاهر الود بين الشاعر الفرنسى اندريه بريتون وبين زعماء الحزب الشيوعى فى كل من فرنسا وروسيا. كان بريتون من قادة «حركة الدادا» ومن أبرز مؤسسى «السيريالية» بعد ذلك. ازدهرت تلك الاتصالات فى الفترة الواقعة بين الحربين «١٩١٨ - ١٩٣٩». من الجدير بالملاحظة أن حركة الدادا التى نشأت سنة ١٩١٦ فى سويسرا، جمعت بين صفوفها كل أنواع الفنون من شعر وموسيقى ورسم ونحت. كان شعارها هدم جميع القيم الفنية القديمية واتخذت مقرها فى مدينة «زيورخ» فى نفس الشارع الذى كان يسكن فيه لينين قبل عام واحد من عودته إلى روسيا ليقود الثورة البلشفية. كانت عيون الشرطة السويسرية على ذلك الشارع دائما، وكثيرا ما داهموا « كباريه فولتير » - وهو الأسم الذى اختارته الدادا لمقرها - حتى انتهى الأمر إلى الإغلاق.

الارتباط بين الفن والسياسة كان شكليا. اشتركا فقط فى الدافع الثورى. لكن المضامين الفنية كانت اجتماعية وإنسانية فى أساسها. كتلك التى ظهرت فى لوحات فنانينا المحليين أثناء الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها. الذين ثاروا على الأشكال والموضوعات الأكاديمية.. كامل التلمسانى وفؤاد كامل ورمسيس يونان وأنجى أفلاطون والشاعر الناقد جورج حنين. تلاهم حامد ندا، وعبد الهادى الجزار الذى قبض عليه سنة ١٩٤٩ لأنه عرض لوحة «الكورس الشعبى» ٦٩×٥٠ سم. فيها صف من النساء والرجال

يقفون أمام صف من الأوانى الفارغة على الأرض . « توجد نسخة من هذه اللوحة فى متحف الفن الحديث بالقاهرة » .

الاتهامات التى أحاطت بالسيرياليين قديما عادت تلاحق فنانى أوروبا وأمريكا الذين يضمنون إبداعهم قضايا سياسية ، بالرغم من « عقم » الأعمال الفنية كقوة للتغيير . امتلأ العقد السابع بالفن السياسى لكنه كان ضعيفا هزيلا لا يصلح لشىء . ولا كسلاح للدعاية المباشرة . القضية الوحيدة التى أفلح الفنانون فى تضمينها إبداعهم هى «حقوق المرأة» . من أبرز الأمثلة : العرض الذى قدمته الأمريكية مارى بث من ٨ أكتوبر حتى ٢ نوفمبر سنة ١٩٧٧ فى « قاعة الهواء » بمدينة نيويورك . تركيبات وتجهيزات بعنوان «بوابة الأبواق» صممتها لتكون نصبا تذكاريا لاستشهاد تسعة ملايين امرأة فى العصر المسيحى ، سفكت دماؤهن بدعوى ممارسة السحر والشعوذة . أما فى انجلترا فقد عرضت مارجيت هاريسون سلسلة لوحات فى موضوع «الاغتصاب» سنة ١٩٧٨ . استخدمت ألوان الأكريليك على القماش ٢٤٤×٥ , ١٧٧ سم مع لصق صور وعبارات مكتوبة كأفضل وسيلة فى نظرها لمقاومة الشر . وفى أمريكا حملت فنانتان حملة شعواء على التفرقة بين الجنسين فى الحقوق والواجبات . ماريام شابيرو «المولودة ١٩٢٣» وجودى شيكاغو «المولودة ١٩٣٩» ، أعدتا برنامجا فنيا طموحا مع الاشتراك الفعلى فى الحركة النسائية . مزجت شيكاغو بين العمل الاجتماعى والفنى خلال « مشروع وليمة العشاء » . أسهم فى هذا الحفل مائتا فنان وفنانة بالتنظيم والتصميم والرسم والتلوين . حتى الأطباق الخزفية صممت بتشكيلات نسائية . كذلك الديكورات – وترتيب وضع المناضد والمقاعد .

تعتبر الرسامة إنجى أفلاطون أبرز فنانينا فى هذا الميدان . بدأت فى الأربعينيات كفاحها فى الحركة النسائية وإبداع لوحات ذات مضامين اجتماعية إنسانية . مازالت رسومها الملونة حتى الآن تروى كيف تشارك المرأة الرجل فى جميع الأعمال الشاقة فى أعماق الريف . كانت رسومها إلى عهد قريب تعتبر ذات طابع سياسى بالرغم من مضمونها الاجتماعى والإنسانى . خاصة لوحاتها عن الحياة فى سجن النساء . كذلك الفنانة المعروفة تحية حليم ولوحاتها عن حريق القاهرة التى قد ينظر إليها على أنها من الفن السياسى . إلا أنها فى الواقع اجتماعية المضمون . . تعبيرية الأسلوب .

فاروق شحاته من أبرز الحفارين الرسامين الذين عالجوا القضايا السياسية ، طوال الستينيات وحتى منتصف السبعينيات . . أبدع سلسلة من اللوحات حول القضية الفلسطينية . . والسلام . . وويلات الحروب . كذلك حامد عويس ولوحته المعروفة

«حامى القناة » . أعمال ذات طابع سياسى لكنها تميل إلى « المضمون الاجتماعى » وغير مؤثرة سياسيا ، لأن اللهجة الخطابية إذا تدخلت فى العمل الفنى انحسر عنه الكثير من الصفات الاستطيقية وضعف تأثيره . وإذا كان المضمون غامضا يتطلب تأويلا وتفكيرا وجهد المتلقى ، شأن أى عمل فني انحسر الكثير من صفاته السياسية وأصبح غير مؤثر . الأصل فى الفن هو الإمتاع الروحى والوجداني . . وإذكاء الخيال والأفكار . . وشحذ المشاعر والأحاسيس . . يخاطب الروح والعقل معا .

. . فى السبعينيات لم تتأثر الأعمال الفنية كثيرا فى الولايات المتحدة بحرب «فيتنام» أو حركة « الوعى الأسود » . بالرغم من شيوع الموضوعات السياسية فى الأعمال الفنية والتأثير البالغ لهاتين المشكلتين على الحياة الثقافية الأمريكية . من النماذج القليلة للفنانة : ماى ستيفنز « المولودة ١٩٢٤ » وسلسلة لوحاتها التى بدأت رسمها فى عام ١٩٦٧ بعنوان « دادى العظيم » . وزميلها الزنجي : بن اندروز « المولود ١٩٣٠ » ومجموعة لوحاته القوية ذات النكهة السياسية المناهضة للاستبداد الفاشى . . مهما كان « المضمون » الذى استهدفه الفنانان . . فقد بدت لوحاتهما كأنها تعبيرات متأخرة عن ثورة الأبناء على سيطرة الآباء . أما الأمريكى رودولف بارانيك « المولود ١٩٢٠ » فأبدع سنة ١٩٧٣ سلسلة لوحات ضخمة «٣٦٦×٢١٣»سم بعنوان « أناشيد النابالم » . ربما كانت أقوى محاولة أمريكية بلورت مأساة فيتنام . استقى عناصرها من صورة صحفية فوتوغرافية لطفل فيتنامى التهمته نيران النابالم . اقتربت المعالجة الفنية لتلك اللوحات من الأسلوب الأمريكى التقليدى فى التعبيرية المجردة . من هنا يمكن النظر إليها على أنها تجريدية بالرغم من محتواها السياسى !

لم يزدهر إذن « الفن السياسى » كما ازدهر وتطور « الفن الشبقى » والاجتماعى . السبب فى ذلك – فى نظر ادوارد لوسى – سميث افتقاره إلى تقاليد فنية خاصة تساعد على نقل الأفكار والمشاعر السياسية إلى الجماهير العريضة بشكل له وزنه . . وقيمته . . وجديته بين الأساليب الفنية الحديثة . حتى الاتحاد السوفيتى الذى كان يعنى بهذا النوع من المضامين ، لم يجد غير الأسلوب « الواقعى الانتقائى » الضعيف الذى انتشر فى الثلاثينيات والاربعينيات . إلا إن العقبات التى اعترضت طريق التعبيرات السياسية قد ذللت إلى حد كبير فى سلسلة اللوحات التى أبدعها الفريق الهولندى : أ . ب . ن . واسم الفريق مشتق من الحروف الأولى لألقاب أعضائه الثلاثة : بات أندريا « المولود ١٩٤٢ » . بيتر بلوكريز «المولود ١٩٣٨» . والترنوب « المولود ١٩٤١ » . بدأوا بخطة ترمى إلى رسم الأحداث

الواقعة بين الخامس عشر من مايو والرابع من يونيو سنة ١٩٧٢ . اشتركوا جميعا فى التنفيذ بطريقة « العمل الجماعى » . انتهجوا فى كل لوحة أسلوب أحد الرسامين القدامى الكبار . اختاروا لكل صورة الأسلوب الذى يناسب موضوعها . «اغتيال المحافظ جورج والاس» الذى كان مرشحا للرئاسة هو الموضوع الأول الذى رسموه . نفس التكوين والخطوط الخارجية للرائعة الشهيرة «استشهاد القديس ماتيو» .

إلا أن التجربة أسفرت عن نتيجة غريبة . انطوت اللوحة على روح السخرية ككل الأعمال المتعلقة بـ « الفن الجماهيرى » - البوب آرت - . عزز هذا الطابع ضعف «المضمون المأساوى» المعاصر . لكن فنانين آخرين تلمسوا مخرجا لمشكلتهم فى عالم العمال والفلاحين «البروليتريا» واستلهام قضاياهم . الأمريكى : جون داجار «المولود ١٩٤٨» أبدع سنة ١٩٧٦ شعارا فنيا كبيرا بلغت مساحته ٢٢ مترا مربعا . احتفالا بتأسيس جمهورية أنجولا الشعبية ، استخدم فى تشكيله القماش المصبوغ وخمسة ألوان أطلق عليه عنوان : «نصر أكيد» . لكنه عاد بذلك إلى تقاليد القرن التاسع عشر ، حين كانت النقابات العمالية تصمم مثل تلك « اللافتات » ليحملها أعضاؤها أثناء مسيرتهم ومظاهراتهم . فضلا عن أن الرموز الساذجة التى استخدمها داجار ، خرجت بشعاره عن « فن الإعلان الحديث » وأشكاله المثيرة الجذابة .

ربما كانت أنجح الصور السياسية فى السبعينيات تلك التى أبدعها الفنانون المتسمون بالسخرية . الأمريكى توم فيليبس « ٣٣×٤٤ سم » بألوان الجواش والأكريليك على ورق . صور فيها فتاة بيضاء على اليمين . . تنضح بالنعمة والرفاهية . تقوم على خدمتها بنت صغيرة سوداء . أما على اليسار - فى إطار مستقل - فتاة زنجية كالحيوان المتحفز عارية الصدر تلف عجزها بشىء كالفرو . . وتعصب جبهتها بشريط ما . قال «فيليبس» فى لوحته كل ما يمكن أن « يقال » من خلال « فن الرسم الملون » عن التفرقة العنصرية . . ليس فقط بتأكيد التباين بين شخصية الفتاة البيضاء ونظيرتها الزنجية . بل بإظهار تباين المكانة الاجتماعية أيضا . استطاع بحذق ورقة ومهارة وذكاء أن ينقل إلى المتلقى بعض التفاصيل من خلال أوضاع متشابهة تقريبا للشخصيتين . تفاصيل معبرة فى بلاغة وفصاحة .

الإنجليزى كونراد اتكنسون « المولود ١٩٤٠ » من أهم وأعنف الفنانين السياسيين فى إنجلترا فى العقد السابع . رسومه أكثر خشونة بعكس توم فيليبس الرقيق الأنيق . اصطدم كثيرا بالسلطات ومجلس الفنون . عالج فى إحدى لوحاته قضية شمال أيرلندا . مشيرا إلى

أن أيرلندا قد تكون بعيدة عن أوروبا . . لكنها فى واقع الأمر تؤثر فيها تأثيرا شاملا . . عرض هذه اللوحة فى باريس سنة ١٩٧٩ فاحتج السفير البريطانى لدى فرنسا . . وأغلقت الشرطة المعرض بعد أسبوع واحد. لكن الذى زاد الطين بلة أن « المنظمة السرية الأيرلندية » اغتالت سفير بريطانيا لدى هولندا رميا بالرصاص!

أما مواطنته الفنانة الإنجليزية ريتادوناى « المولودة ١٩٣٩ » فأكثر رقة وأوسع خيالا . أخرجت سلسلة لوحات ممتعة تتعلق بالموقف فى شمال ايرلندا . بعضها بالألوان والبعض الآخر بأسلوب القص واللصق . . « كولاج ». استعرضت فيها تكوينات قوامها جثة أحد بائعى الصحف وقد أردى قتيلا بالرصاص. تغطيه الصحف التى يحملها. تصميم نقى جميل يتسم بالميتافيزيقية والجو الأسطورى الحالم. النسب والمقاييس التى تضمنتها الرسوم تنأى بالمضمون عن المجال السياسى. صحيح أن «ريتا» بدأت مستهدفة المعنى السياسى المحيط بقضية شمال ايرلندا. لكنها انتهت إلى لوحات تسبح فى أجواء من الخيال المبهم. . لا تكاد تشير إلى الموقف فى شمال ايرلندا.

يتفرع الفن السياسى أحيانا إلى موضوعات « بيئية » و « اجتماعية »، وهو أمر مناسب لجو المثقفين فى السبعينيات. الألمانى هانز هاك المولود « ١٩٣٦ » أعاد إلى الذاكرة مفاهيم وأساليب الفن الإدراكى فى معالجة المضمون السياسى، بإقامة معارض حافلة بالبيانات والعبارات المكتوبة والصور الفوتوغرافية. ثم وصل به الأمر إلى التظاهر الفعلى المباشر! هذا ما حدث على سبيل المثال فى العرض الذى قدمته سنة ١٩٧٢ فى «قاعة الكنيسة البيضاء». مجموعة من الإعلانات والرسوم البيانية والصور الفوتوغرافية تتناول مختلف جوانب « العلاقات الإنسانية ». إلا أن المشكلة فى رأى الناقد لوسى - سميث . . أن العرض كان ضعيفا فى كل من «المحتوى الاجتماعى» و «المحتوى الفنى». يميل بذلك إلى « النظرة التشكيلية» فى الفن، ويتفق مع رأى برجسون الذى نادى بأن الفن ضرب من التجرد الطبيعى عن الحياة.

لا ينبغى أن نختم حديثنا عن « الفن السياسى » دون أن نرجع إلى جذوره الحقيقية فى القرن العشرين. حين ظهر فى النصف الأول من القرن أطلق عليه المؤرخون والنقاد اسم «التعبيرية الاجتماعية». تلك التى تفرع منها « الرسم الكاريكاتورى » الذى لا تخلو منه صحيفة أو مجلة هذه الأيام. الألمانى ماكس بكمان « ١٨٨٤ - ١٩٥٠ » مؤسس هذا النوع من الفن فى العصر الحديث. يخلط المحللون بين موضوعاته الاجتماعية والسياسية. لكنه

كان سياسيا تماما عندما استولى أدولف هتلر على الحكم فى ألمانيا سنة ١٩٣٣، طارده الجستابو فترك فرانكفورت إلى برلين . . ثم هرب إلى أمستردام بهولندا سنة ١٩٣٧ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية دعته أمريكا سنة ١٩٤٧ لمنحه الدكتوراه الفخرية فلم يجد سوى «الغبار والسراب» - على حد تعبيره. ذات صباح بعد ثلاث سنوات. وجده شرطى ميتا على أحد أرصفة نيويورك!

آمن بيكمان بأن الفن « يقول ». لذلك كان يرد دائما: « اتركونى أضىء الظلام من حولكم. حدد بعض أبعاد الفن السياسى، التى نتبينها فى الأعمال الحديثة. عبر من خلال الوجوه التى رسمها عن الفلسفة والأفكار والمشاعر. صور الناس متعبين تعساء. . مسافرين بلا راحة. اعتبر «الفن والنقد» وجهين لعملة واحدة. حين صور المرأة، أكد ملامح الوجه وتعبيراته بينما يذوب الجسد مع العناصر الأخرى كرمز للضياع. رسم الحفلات الباريسية الصاخبة كأنها كوابيس رهيبة رمزية. تظهر فيها النساء متزاحمات فى موكب الحياة الساخر. آمن بحرية الفنان وارتبط بحياة المجتمع. لذلك اعترض على استبداد النازية بواسطة إبداعه الفني. . فكان مدخله السياسى وكانت مأساته الشخصية. السخرية. . وروح المأساة. . والاحتجاج. . والأسلوب الرمزى المفهوم، هى الأسس التى بنى عليها ماكس بكمان إبداعه الفنى. ومضمونه الاجتماعى أو السياسى.

أما فى مصر. . فلا شك أن فناننا فاروق شحاته هو رائد «التعبيرية الاجتماعية» فى السبعينيات. لو تأملنا لوحاته التى أبدعها بالحفر على الخشب من منتصف الستينيات إلى السبعينيات، لتبينا كل مواصفات « الفن السياسى » من حيث الرمزية والمبالغة والتركيز على التفاصيل المعبرة. ومعالجة الموضوعات المأسوية المحلية ذات الطابع «الإنسانى العالمى». الحروب المصرية الإسرائيلية وأوضاع الفلسطينيين والمشكلات الفردية النمطية الأليمة للمهاجرين خلف الأسلاك الشائكة. روائعة عن « السلام » سادت إبداعه طوال هذه المرحلة حتى بعد بعثته إلى ألمانيا فى نهاية السبعينيات. لدراسة المستحدث فى تكنولوجيا الجرافيك.

سنة ١٩٧٤ طبع على الحجر لوحة بعنوان « تطلع ». وجه مأساوى يتشبث بالحياة. تتطلع عيناه الجاحظتان إلى أعلى، حيث حمامات السلام محبوسة بالأسلاك. بعد عام رسم وطبع تكوينا جليلا. . أسطوريا. . مهيبا رهيبا. تشكيلات من الصخور السوداء ذات

الملامس القاسية . يقف على قمتها شخص يرمز للمسيح عليه السلام . تحيط برأسه هالة النور . يرتدى ملابس رومانية وينحنى على ركبته يحطم البندقية . . رمز القتال وسفك الدماء .

إلا أن « الفن الاجتماعى » ذا المسحة السياسية ينحسر الآن فى مصر قبل أن يصلب عوده لأسباب أخرى غير عدم الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية . هى عدم قدرة الفنانين على الرسم التشخيصى . وتوجيه الجوائز السخية والمقتنيات المتحفية والحوافز التشجيعية . . إلى «اللاموضوع» والأساليب التجريدية .

الفيديو.... الهولوجرافى

. . قلة نادرة من الفنانين - على مستوى العالم - تلك التى استثمرت فى إبداعها الإمكانات التكنولوجية الجديدة خلال العقد السابع . من الأمثلة البارزة فى هذا المضمار : الفنان بيوتر كوفالسكى المولود « ١٩٢٧ » بولندى الأصل فرنسى الإقامة . درس الهندسة والطبيعة والرياضيات طوال خمس سنوات (١٩٤٧/ ١٩٥٢) فى معهد التكنولوجيا وأقام أول معارضه فى باريس سنة ١٩٦١ . من العسير تصنيف أعمال هذا الفنان . لأنها مدخل إبداعى مبتكر لكل من «الشكل والمضمون» . غير مسبوق فى الأساليب والاتجاهات المعروفة . اللهم سوى وشائج طفيفة مع «بعض العناصر الكلاسيكية لاتجاه الباوهاوس» - أى مدرسة العمارة والتصميم الفنى . التى نشأت سنة ١٩١٩ فى المانيا بقيادة نخبة من فنانى الطليعة آنذاك . على رأسهم موهولى - ناجى (١٨٩٥/ ١٩٤٦) الذى كان أبرزهم فى التوجه العلمى فى الابداع الفنى . استعرض فلسفته الخلاقة فى مؤلفه المرجعى المسمى «رؤية فى حركة» قال فيه : إن الثورة الصناعية أتاحت إمكانية جديدة فى العلم والتكنولوجيا ، يمكن الاستعانة بها لتحقيق جميع العلاقات المطلوبة . هذا المنهج الفكرى هو الخيط الوحيد الذى يصل بين الباوهاوس وإبداع الفنان البولندى بيوتر كوفالسكى .

المجالان اللذان لفتا أنظار الفنانين التشكيليين فى شمال أمريكا وغرب أوروبا خلال السبعينيات واستحوذا على القسط الأكبر من نشاطهم الإبداعى . هما : الـ «فيديو» والـ «هولوجرافى» . والفيديو هو الشاشة التى تشكل عليها الصور الملونة الكترونيا . سواء مرسلة لاسلكيا كما يحدث فى الإذاعة التليفزيونية ، أوسلكيا عن طريق الكمبيوتر المنزلى أو الشخصى . «هوم كومبيوتر» أو «بيرسونال كومبيوتر» . من الجدير بالذكر أن هذه الأجهزة بدأت تنتشر فى مصر بين أيدى أثرياء الانفتاح الأميين ، على هيئة ألعاب للتسلية

وقتل الوقت. معظم فنانينا لا يعلمون عنها أكثر من ذلك لأنها تتطلب معرفة رياضية وطبيعية وهندسية. كما يظنون أن الإبداع الفنى مجرد موهبة وإلهام ودروشة ومقعد أستاذية.

ينبغى هنا أن نستثنى الفنان محسن شرارة. الوحيد الذى أبدع أعمالا فنية على أسس رياضية دقيقة وسليمة فى حركتنا الفنية. تخرج فى كلية الهندسة بالقاهرة وتمتع بعقلية تتذوق الجمال الرياضى. أدخل «الحركة» على تشكيلاته التجريدية مبكرا فى الستينيات، مما أضفى عليها «معنى» «وحيوية». لم يكن « فن الفيديو » قد ظهر بعد فنفذ إبداعه سينمائيا « كادركادر » على طريقة « الكارتون ». من هنا نرى أنه أقرب فنانينا إلى الإبداع عن طريق الفيديو لو أتيحت له الأجهزة التكنولوجية الحديثة المتوافرة حاليا.

إلا أن مسار « فن الفيديو » أو « الفيديو التجريبى » انحرف مع نهاية السبعينيات. استطاع أحد الفنانين استثمار امكانات الفيديو البصرية والشكلية فى تنمية ومضاعفة الأشكال التجريدية. مع الاستعانة بالموسيقى فى وضع خلفية صوتية سيريالية مرحة، فأسفرت التجربة عن عرض مثير آخاذ. ظهرت محاولات - أخرى ناجحة للوصول إلى صورة متكاثرة يلعب فيها الكمبيوتر دورا أساسيا. كل هذا انحرف وسقط فى هوة الاستغلال التجارى. كما سقط فن الحدث من قبل. امتصه المسرح ولم يعد ميدانا مستقلا للنشاط الإبداعى. تلقفت الإذاعة التليفزيونية أساليب « الفيديو التجريبى ». استخدمتها أولا بأول فى إثراء العروض والبرامج، حتى فى أكثر المحطات تحفظا فى بريطانيا حيث يتسم التليفزيون بنظام صارم. استخدموا أفكارا عديدة ومؤثرات مستعارة من « فن الفيديو ». أنتجوا بها بعض البرامج «الكوميدية». أفكارا مألوفة لكل من شاهد مؤتمرات الفيديو التى عقدت فى السبعينيات، كنتيجة حتمية لامتصاص التليفزيون لابتكارات «فيديو الفنانين»، تحولت التجارب الإبداعية فى أواخر السبعينيات إلى التيار العملى. بدأ صانعوا الأشرطة التفكير على أساس أنهم موردو أفكار بديلة وليس «صور بديلة». ضعفت عزائمهم أمام ضغط الظروف المضادة! تمثلت العقبات فى عدم توافر منافذ لإنتاجهم الإبداعى، ومنافسة محطات التليفزيون الجديدة بمجرد ظهورها. مستخدمين فى ذلك إمكانات هائلة تزيح عن طريقهم «الأشكال الفنية التجريبية» بإمكانياتها المتواضعة. فضلا عن توظيف تلك التجارب الفنية وتحويلها إلى برامج ترفيهية. تزيل عنها الصفات « الاستطيقية » والمضامين الإنسانية.

دخلت تجارب الفيديو كلا من اليابان وشمال ووسط وجنوب أمريكا. حيث

التكنولوجيا متقدمة متوافرة ورخيصة نسبيا فى متناول الجميع . كما أن الفنانين مثقفون . الفوا الحياة مع التكنولوجيا المتطورة . يعيشون فى ثقافات متقدمة . يساعدهم مركز الفن والاتصالات الكائن فى مدينة «بيونيس آيرس» : همزة الوصل بين فنانى الفيديو فى أنحاء العالم . عقدت عدة مؤتمرات فى كل من : لندن - باريس . بونيس آيرس . أنتو . يرب . كاركاس . ليما . مكسيكوسيتى . طوكيو .

الـ «هولوجرافى» شىء مختلف تماما عن الفيديو . ثانى الأساليب التكنولوجية الحديثة التى استغرقت النشاط الإبداعى لبعض الفنانين فى السبعينيات . كلمة «هولوجرام» فى هذا السياق معناها : «صورة مجسمة» أو «صورة كلية» . تلعب أشعة الليزر هنا دورا جوهريا فى إظهار الصورة المسطحة كأنها مجسمة . سبقت هذه التجربة محاولات عدة تستهدف «تجسيم الصور» . منها الـ «ستيريو سكوب» الذى قرب الفكرة للفنانين وجعل «تجسيم الصور» مألوفا للناس . اجتذب «الهولوجرافى» جماهير غفيرة إلى قاعات العرض . إلا أن الأعمال المعروضة المنفذة بهذه الطريقة مشكوك فى قيمتها الفنية . بالرغم من دقة التنفيذ وجاذبيته وإثارته ، لأن «الموضوع» رخيص و «المضمون» تافه . بعض الفنانين المرموقين دخلوا ميدان «الهولوجرافى» مؤخرا فنما على أيديهم وتطور . الأمريكية هاريبيست كازدين - سيلفر المولود «١٩٣٥» والهولندى رودى بيرخاوت «المولود ١٩٤٦» ، أدركا كيف يستفيدان فنيا من طبيعة «الهولوجرام» ، من حيث أنه «يضاعف» الحقيقة بمنتهى البراعة . لا يصدق المشاهد نفسه حين يلتقى بصورة وجه إنسان منفذه بطريقة «الهولوجرافى» . قال أحدهم بيتين من الشعر الإنجليزى يصف إحساسه حين شاهد الهولوجرام لأول مرة قال : فى البارحة . . رأيت رجلا على السلم مع أنه لم يكن هناك على الإطلاق ! .

لم تحتل التكنولوجيا الحديثة فى العالم الثالث المكانة المرموقة التى احتلتها فى الغرب . ليس فقط بسبب فقر الفنانين وتقصير المؤسسات الثقافية والاقتصادية . بل أيضا بسبب انشغال تفكيرهم بالتعصب للتراث . دون أن يعرفوا ماذا يأخذون منه وماذا يدعون . نظروا إلى التكنولوجيا الحديثة على أنها «استعمار ثقافى» دون إدراك أن الاستعمار لا يكمن فى الأجهزة ، بل فى الأفكار والأشكال التى يمارسونها بالفعل . ليس من التراث فى شىء أن يقلد رسام وحدات خشب الخرط الموجود فى المنابر والمشربيات والبرافانات ، أو كتابة لفظ الجلالة استدرارا لتقدير وإعجاب المشاهد واستنزافا لميزانية لجنة المقتنيات حتى لا تتهم بالزندقة .

أذكر فى حديث لفنان الآنية المعروف سعيد الصدر أنه قال: تعلمت من الفن الإسلامى مداخل البريق المعدنى وطورتها، وزخارف «سعد»و «مسلم» على الاوانى الخزفية وكيف صوروا مشاهد الحياة اليومية، ببساطة الخط واللون وقوة التعبير. لكنه استخدم فى إبداعه التكنولوجيا الحديثة متمثلة فى مختلف الأدوات وأفران البوتاجاز والكهرباء. ولا أظن أنه يتردد فى استخدام أفران ذرية صغيرة لو ظهرت.

فكرة «الاستعمار الثقافى» ليست فى الأجهزة الحديثة ولا فى نمط التفكير وأسلوب التنفيذ، بل فى الأفكار والموضوعات.

يقرر ادوارد لوسى سميث أن: « الفن الحديث » ولد غرب أوروبا وسرعان ما هاجر إلى غرب أمريكا وتأقلم. إلا أنه لم يصادف مناخا مناسبا فى شرق أوروبا وبين الشعوب الافريقية. لم يستقر ايضا فى أمريكا اللاتينية ودول الشرق الاقصى.

بعض فنانى تلك الشعوب ابتعدوا عن «اجرومية» الفن الحديث واتخذوا طابعا إبداعيا خاصا. لكن هناك ملامح فنية حديثة شملت العالم بأسره. خاصة أن حركة الفن الحديث واكبت حركة العلم والتكنولوجيا منذ فجر القرن، ممثلة فى «النظرية النسبية» التى وضعها فى ذلك الحين سلطان العباقرة: البرت أينشتين.

مع صحوة التكنولوجيا بدأ العالم كله «يتشرب ويستمرىء ويتمثل» أساليب الفن الحديث. وتغير المحتوى والمضمون مع تغير الأدوات والأسلوب. تحول الفنانون عامة إلى استخدام «الحامل» كأداة تقليدية ضرورية لفن الرسم. التصوير الفوتوغرافى والشاشة الحريرية اقتحما فن «الحفر» . بل غيرا اسمه إلى فن «الجرافيك»، بعد أن قلّ الفنانون الذين يحفرون صفائح الزنك والنحاس كما كان الحال فى القرن الماضى. تداخل الرسم بالنحت بالجرافيك بالتصوير بالأشياء الجاهزة. كل ذلك القى ظلاله على «المضمون» حتى أزاحه من الطريق فى معظم الأحوال ليفسح المجال لاستعراض إمكانات الخامات والتكنولوجيا فى مرحلة الانتقال من التقليدية إلى الحداثة. اختلط الأمر على بعض فنانى العالم الثالث فاستخدموا الخامات فى غير مواضعها. ظهرت لوحات رسم ملون بخامات «الباتيك» التى لا تصلح إلا لزخارف القماش ابدعها الفنان الاندونيسى فى جزيرة بالى منذ اربعة قرون. [الباتيك] الآن «تكنولوجيا متخلفة لا تصلح لفن الرسم الملون فى عشية القرن الحادى والعشرين». الباتيك يصلح للاستعراضات السياحية الطريفة. كما حدث فى «قاعة عبد الله السالم» فى الكويت فى عام ١٩٧٨ . حيث جلس وافد من أندونيسيا، بين

جرادل الماء والأصباغ يزخرف « بلوزات » الفتيات و« قمصان » الشباب بطريقة «الباتيك».

إلا إن فنانين من اليابان والمكسيك استطاعوا إضفاء «طابع محلى» على إبداعهم، من عمليات التهجين بين التقاليد التراثية، والأساليب المستحدثة. المثّال اليابانى نوبوسكين «المولود ١٩٤٠» الذى أقام أول معارضه فى باريس سنة ١٩٦٩. والمكسيكى: فيليسيا نوبيجا «المولود ١٩٢٠». وهو مخضرم من جيل عمالقة الرسم الحائطى، حاول التوفيق بين الحداثة والمحلية، بالتخلى عن الكثير من التقاليد المتزمتة. حفلت تماثيله «التجريدية» بالبللورات وعدسات البلاستيك. استلهم فيها زخارف الكنائس المكسيكية العتيقة. أبدع سنة ١٩٧٤ «مجسما تجريديا»بعنوان «طريق النور». قوامه صفائح وشرائح الالومنيوم والبللورات المشكلة.

ينبغى التنويه مرة أخرى إلى أن تلك المداخل الفنية على علاقة أكيدة بأفكار «الباوهاوس». نظرا لإسهام الطابع «الحرفى» بنصيب كبير فى عملية الإبداع.

كذلك نجح بعض الفنانين الهنود فى التوفيق بين الأصالة والحداثة، بالرغم من الظروف الصعبة التى يجتازونها. المستوى الاقتصادى المتدنى يحرم الدولة من الاقتناء والفنانين من تسويق أعمالهم. بينما يحاولون التوفيق بين تراثهم الفاخر والجذور الهشة لأفكار « الفن الحديث ». خاصة وأنهم معزولون داخل بلادهم الشاسعة عما يجرى فى العالم الخارجى منذ مطلع القرن. معظمهم – شأن فنانى العالم الثالث – غير متفرغين للإبداع الفنى ومشغولون بوظائف أخرى لا تمت للفن بصلة. مع كل ذلك برز من بينهم الفنان الملهم بويين كهاكهار المولود «١٩٣٤» الذى أقام أول معارضه فى «بومبى» سنة ١٩٦٥. يعمل «محاسبا» معظم الوقت لكنه يتصدر فنانى الهند. يتميز باهتماماته الاجتماعية والانسانية. يملأ فراغ اللوحة بالموضوع المرسوم ثم يفسره بتكوينات أخرى صغيرة بجوار الرسم الأساسى على القماش. من أشهر أعماله صورة بعنوان «رجل فى الحانة» ١١٢×١١٢ سم بألوان الزيت على قماش. رسمها سنة ١٩٧٩. الرجل جالس فى صدر اللوحة بينما ترتسم على يمينه ثلاثة مربعات تضم موضوعات تعبر عن خيالاته وأفكاره. يرى الناقد الامريكى ثمة وشائج بين إبداع «كهاكهار» وبعض الفنانين الانجليز والرسامين الهنود فى القرن الـ ١٩. أما الناقد الانجليزى فيرى أن هذا الفنان «وجد طريقا وسطا بين الحداثة والحياة». الواقع أن اللافت للنظر فى إبداع «كهاكهار» أنه لم ينقطع عن الإحساس بالحياة اليومية الهندية. لم يسقط فى هوة الانعزال التجريدى داخل

جدران الاستوديو كما يفعل معظم فنانينا الآن فى مصر، منصرفين عن «نبض الحياة» اليومية، وإذا رسموا مشهدا من طبيعتنا وحياتنا، صوروه داخل الجدران متسما بالسذاجة والضحالة مما يناسب أثرياء الانفتاح الأميين والسائحين هواة التذكارات.

يذكر الناقد الانجليزى ادوارد لوسى – سميث: أن الستينيات شهدت تفريقا باطلا بين «لغة الفن التشكيلى» فى كل من الشعوب الشيوعية وغيرها. بين هؤلاء الذين ينتهجون «الواقعية الاشتراكية» وبين من يقاومونها. أثبتت السبعينيات أن كثيرا من الاتجاهات أصبح «لغة فنية» مشتركة بين الشرق والغرب. التجريد الهندسى أوضح مثال لهذا الادعاء. يمد جذوره إلى «الباوهاوس الالمانية» و «البنائية الروسية». نستطيع أن نرى هذا الطابع فى أعمال فنانين: احدهما فى «المجر» والثانى فى «فنزويلا». هذا الاسلوب البنائى «لغة فنية» مكتسبة وليست فطرية. ينبغى للفنان أن يتعلمها حتى يتمكن من التعبير بها. من ثمار الحداثة التى شملت الفنون التشكيلية منذ فجر القرن.. يسوق «سميث» مثلا عمليا بمنجتمعين متناقضين فى النظام السياسى: «تايوان أو الصين الوطنية» وجمهورية لاتفيا السوفييتية. مع مراعاة أن الاعمال السوفييتية ممثلة لبلادها فى المحافل الدولية. يستخدم الفريقان أسلوب «التصميم بالحروف الهجائية» المجردة عن المدلول اللغوى. وهو مستلهم من «التعبيرية المجردة». توجد فروق دقيقة بالطبع بين كل من الفنانين: التايوانى والسوفييتى. عند الاول تلاحظ استلهامه للرسم التقليدى بالحبر الشينى. وتتبدى فى لوحات الثانى تأثيرات: ميكالوجاس كريليونس – الرسام الروسى الشهير قبل الحرب العالمية الاولى. لكن نقط التقاء الفنانين تفوق نقط الاختلاف، من حيث الحداثة. وإذا كانت جمهورية الصين الشعبية فقط لم تتأثر بأساليب وأفكار الفن الحديث، فاللوحات التى أبدعها فنانوها عن المزارع التعاونية أثناء العمل والحياة الاجتماعية الصينية، تمت بصلات وثيقة للفنون الأوروبية فى القرن الـ ١٩.

من أجمل أمثلة الفن السوفييتى فى السبعينيات، لوحة بعنوان «تباينات». طباعة على الحجر أبدعها سنة ١٩٧٨ المارزبلا مبيرجز المولود ١٩٤٣. عرضت أعماله فى الاتحاد السوفييتى والولايات المتحدة ومعظم دول أوروبا. ترمز هذه اللوحة إلى «اجتياز» افكار الفن الحديث للحدود السياسية واتخاذه طابعا إنسانيا عاما مع الاحتفاظ بالوشائج التى تربطه بالثقافة المحلية وجذورها التاريخية. الأمر الذى يحفظ على الفنون أصالتها ويجعل منها إضافة نافعة للثقافة العالمية.

السوبـرياليــزم

من أربعة ملايين عام . . منذ أن دب الانسان على هذه الأرض، لم يحدث تغيير يذكر فى حياته وبيئته بالسرعة المذهلة التى نعاصرها فى هذا القرن. عاش مليونى سنة لا يترك أثرا حوله. لم يفعل طوال المليونين الآخرين، سوى تعديل بسيط فى شكل بعض الأحجار وفروع الأشجار، ليتمكن من القبض عليها بأحكام خلال معاركه مع الأعداء.

أول أثر للإنسان المبدع يرجع تاريخه إلى ٤٠ ألف سنة فقط. لم يظهر كل من الفنان الحر والناقد الفنى كما نعرفهما اليوم إلا فى القرن السابع عشر الميلادى. أقبل القرن العشرون بطوفان لم يسبق له مثيل، من الاتجاهات والأساليب الفنية، حار فيه المراقبون والنقاد. دبت الفوضى بين الفنانين حتى أن بينالى إلى فينسيا وهو أعرق المعارض الدولية، أغلق أبوابه منذ بضع سنوات على مدى دورتين متتاليتين، تحت ضغط المظاهرات والاحتجاج الشامل على ما وصل إليه الإبداع الفنى من الإسفاف والتدنى.

بعد فضيحة البينالى، ظهر فى عالم الفن التشكيلى فى أمريكا . . اتجاه رصين جاد تتوافر فيه كل عوامل المعاصرة: فى الفكر الفلسفى . . والأسلوب التقليدى . . والصنعة المتقنة . . والأدوات والأجهزة المستخدمة. ذلك هو : السوبرياليزم أو الواقعية المتفوقة. يحلو لبعض النقاد أن يطلقوا على هذا الاتجاه الجديد «الواقعية الفوتوغرافية» إشارة إلى اعتماد فنانيه على آلة التصوير . . تدفعهم رغبة خفية للإقلال من شأنه، مع أن هذه الآلة . . منذ أن ظهرت إلى الوجود فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر، اجتذبت العديد من عظماء الفنانين، فاستعانوا بها في تسجيل الأوضاع الصعبة والمشاهد العابرة والنادرة، منذ أيام الرسام الفرنسى دولاكروا « ١٧٩٨ - ١٨٦٢ » رائد الاتجاه الرومانسى . من روادنا المصريين المصور محمد ناجى . فضلا عن أن جميع فنانى « الجرافيك » أو الطباعة الفنية أصبحت الكاميرا من أدواتهم الأساسية، سواء فى الطباعة بالشاشة الحريرية

أو ألواح المعدن أو الحجر. فالكاميرا مكتسب حضارى تكنولوجى يستعين به أى فنان فى تجسيد وتحقيق ما يراوده من خيالات وأفكار.

لم يستخدم الواقعيون المتفوقون الكاميرا مباشرة لمجرد نقل صور الأشياء، إنما استعانوا بها بشكل استطيقى «جمالى»، كما فعل فنانو الأسلوب الجماهيرى «بوب - آرت» حين استفادوا من التصوير الفوتوغرافى فى وضع الألوان الصريحة والنقط الناجمة خلال عمليات التحميض وما إلى ذلك. «الواقعية المتفوقة» تتلافى ما تهمله عدسة العين البشرية، وتعوض أخطاء العدسات الزجاجية وتخرج صورا تتفوق على الكاميرا، وتتخذ شكلا حياديا كاملا من العناصر المرسومة. كأنما تصور مجموعة الأشياء الخالية من أى انعكاسات انفعالية أو عاطفية. ليس هذا بغريب على عالم الرسم. فقد صور رافاييللو «١٧٧٤ - ١٨٢٥» لوحة بعنوان «بعد الحمام» ليس بها سوى قطعة كبيرة من القماش تظهر فى أعلاها ذراع سيدة.. ومجرد قدم فى أدناها، أى انه ليس من الضرورى أن يصور الفنان انفعالات إنسانية لكى يعبر عن معنى معين. الفنانون المتفوقون يصورون الحقائق المجردة. إلا أنها ذات طابع رمزى فى الحياة الاجتماعية المحلية والبيئة المحيطة. من هنا أمكنهم أن ينشروا أسلوبهم عالميا، حيث يختلف الرمز والمضمون باختلاف المجتمع الذى يوجدون فيه.

يتفوق هذا الفن الواقعى الجديد على كل ما عداه من الإبداع الواقعى عبر التاريخ، حتى على الواقع الفوتوغرافى لشدة أمانته فى نقل صور الاشياء والاشخاص بأدق التفاصيل. كما أنه روائى الطابع.. موضوعى الافكار. صفات تعتبر جديدة على عالم النحت والرسم فى هذه الأيام، لأنها كانت منذ سنوات قليلة تعتبر من المآخذ والنقائص. منذ أن قدم الروسى فاسيلى كاندنيسكى «١٨٦٦ - ١٩٤٤». أول لوحة تجريدية سنة ١٩١٠، شفعها بكتابين فى فلسفة الفن، ادان فيها الواقعية واستبعد أى ارتباط بين الإبداع الفنى ورسم مظاهر الطبيعة كالاشخاص والأشجار والحيوانات كما نراها. دافع كاندنيسكى حينذاك عن أفكاره ببراعة المحامى الممتاز. وكان حريا به أن يكسب القضية. وهو الذى كان أستاذا لمادة القانون فى أكاديمية موسكو قبل أن يهاجر إلى المانيا ويتعلم الرسم فى استوديو أحد الفنانين فى عام واحد.

.. ولاكتشاف الفن التجريدى قصة. فى إحدى الأمسيات، عاد فاسيلى إلى مرسمه الذى لا يدخله أحد غيره، فوجد لوحة أعجبته ألوانها وخطوطها، لا تصور شيئا معينا ولا يذكر أنه رسمها. ثم اكتشف بعد قليل أنها منظر طبيعى سقط من فوق الحامل مقلوبا

فضاعت معالمه . . وبقيت الخطوط والالوان وكأنها لا تصور شيئا . هنا . . واتته فكرة أن وضع الأشكال والخطوط والألوان فى حد ذاتها . . فن مجرد كفن الموسيقى . وأن الرسم الملون لا ينبغى أن يشابه الواقع المادى حتى لا تفسد القيم الفنية والجمالية . وكان الجو العام فى أوروبا حينذاك ، ممهدا لتقبل تلك النظرية . ومن يومها . . والفنانون يبتعدون رويدا رويدا عن « الواقعية » . . ويوغلون فى مجاهل التجريد ، وتشعبت مسالكه ودروبه ، واتسعت مظلته حتى استظل بها كل من امتلك أقلاما وألوانا وفراجين . وأصبح النقاد المعتمدون يفكرون مائة مرة قبل الترحيب بالإبداع الواقعى خشية أن يتهموا بالجهل والرجعية . . خصوصا وقد تبوأ التجريديون عرش السلطة فى الاكاديميات الفنية ، وأصبحوا نجوما تتلقف الصحف أنباءهم كما تتلقف انباء نجوم السينما وكرة القدم . هكذا وقع النقاد والدارسون فى مصيدة الإرهاب الفكرى .

. . حين خرجت «السوبر رياليزم» أو « الواقعية المتفوقة » من أمريكا بشكل واضح بعد إغلاق بينالى فينسيا فى فجر السبعينيات ، كرد فعل طبيعى للإسفاف الذى انحدر إليه هذا المعرض الدولى العريق ، تشجع النقاد المعتمدون وبدأوا فى تحليل الاتجاه الجديد ومساندته ، ولكن . . على استحياء ، خشية أن يتهموا بالميول السياسية اليسارية كما حدث فى إيطاليا أيام الثورة على البينالى . كتب الناقد الامريكى هـ . ر . ريموند يقول : الواقعية المتفوقة تستخدم أسلوبا ركيكا لتكشف لنا عن عالم مفقود ، أهدرنا كل ما فيه من قداسة . نلاحظ هنا ان ريموند استخدم كلمة « ركيكا » مشيرا إلى مشابهة الطبيعة الظاهرية للأشخاص والأشياء ، وكأنما يبرىء نفسه سلفا من تهمة امتداح هذا المنهج الفنى . أما الناقد كندى نيسر فيشير بشجاعة إلى هؤلاء الفنانين قائلا : إنهم يثيرون انتباهنا إلى ذلك الجمال الذى وهبه الله لنا ثم أسرفنا فى إهماله . وأما عبارة جيريت هنرى فتقرر : انهم يصورون الحقائق بقوة ، عن طريق القدرة الخارقة على رسم كل نقطة فى الشكل بدقة بالغة . يظهرون الواقع وكأنه ضرب من الخيال – وربما كانت هذه العبارة الأخيرة هى أصدق ما وصفت به «السوبر رياليزم» .

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية « ١٩٤٥ » وصلت الاتجاهات الفنية إلى ذروة التشعب والاختلاط ، تنوعت من النقيض إلى النقيض فى عشية الخمسينيات ، حين وضع الامريكى جانسون بولوك « ١٨٣٩/ ١٩٥٦ » لوحاته الكبيرة على الارض ، مضى يقفز من حولها حاملا أقماعه تسيل منها الالوان كيفما شاءت . أطلق النقاد على عمله هذا «الفن الحركى» ، وألفوا عنه الكتب والابحاث وتحدثوا عن الفتح الجديد فى عالم الإبداع الفنى .

كرد فعل مباشر لهذا التطور فى الفن التجريدى، ظهر فى أمريكا الاتجاه الذى نعرفه باسم «البوب - آرت» أو «الفن الجماهيرى». كان بمثابة الانقلاب الثانى فى الفن التشكيلى فى القرن العشرين، بعد الانقلاب الاول الذى أحدثه التجريديون بتمهيد من «التأثيريين». ثم الفرنسى بول سيزان «١٨٣٩ - ١٩٠٦»، حتى الروسى كاندنيسكى الذى وضع النظريات، وتبعه الهولندى موندريان « ١٨٧٢ - ١٩٤٤ » . . إلى أن بلغ ما وصل إليه من عدم الارتباط بأى قيمة جمالية متعارف عليها، وفتح الباب على مصراعيه لكل من يحمل قلما وورقا وألوانا . . بلا أفكار فلسفية . . أو أشكال شاعرية . أو حتى صنعة متقنة .

رأى الجماهيريون أن التجريدية ابتذلت الانسان وأهدرت مشاعره وأحاسيسه وقضاياه، فاتسم ردهم بالعصبية وافتقار الصياغة المتقنة، مما قلل من احترام أعمالهم وتقديرها فى الاوساط الفنية .

اتخذ الواقعيون المتفوقون نفس الموقف الاجتماعى الذى اتخذه الجماهيريون ونفس الموضوعات تقريبا . لكنهم . . ارتقوا بفنهم إلى درجات رفيعة من الدقة والاتقان . لم يضيفوا فى لوحاتهم إلى الواقع غير ما هو موجود وقائم بالفعل . صوروه من زاوية منتقاة بعناية، بحيث تعبر عن وجهة نظرهم . وفى رأيهم أن الواقع فى ذاته، أبلغ تعبيرا من أى خيال . لم ينقلبوا على التجريد من حيث الشكل فحسب، بل من حيث المضمون أيضا . خاصة أن التجريد المطلق خال تماما من أى مضمون اجتماعى أو إنسانى . لا علاقة له بالعواطف والاحاسيس . مع ذلك . . فهم يتفقون معه فى هذا البرود الانفعالى . فرغم أنهم يصورون عناصر البيئة والشكل الإنسانى بدقة فائقة تعجز عنها الكاميرا، تبدو لوحاتهم باردة . . خاوية . . خالية من الحيوية والحرارة . يتفقون فى ذلك مع السيرياليين وفى طليعتهم: سلفادور دالى، الذى نحس فى رسومه بتلك الغلالة الباردة . إنهم محايدون تماما فى مواجهة الواقع . ينظرون إلى الاشياء بعيون زجاجية لا تتأثر بما يجرى، يصورون الواقع بواقعية أكثر . . إن صح التعبير، يحققون اهدافهم عن هذا الطريق . يستخلصون قطاعا كاملا من الواقع بكل تفاصيله الدقيقة . . لم يضعونه فى إطار محدد ويعرضونه على الناس . من هذه الزاوية . . نستطيع أن نلمس خيطا يربطهم بأجدادهم «الداديون» ١٩١٦ الذين كانوا ينتقون أشياء من الواقع ويعرضونها، كما فعل رائدهم مارسيل دى شامب، حين عرض مبولة على أنها تمثال . . ووقع عليها، كتعبير عن الاحتجاج والثورة على القيم الفنية السائدة حينذاك، إلا إن المتفوقين الامريكيين لم ينهجوا نفس السبيل . لم يثوروا من

أجل التحطيم . . بل من أجل بناء قيم فنية جديدة ، وإحياء أسلوب قديم بدأ فى القرن الخامس عشر على يد الاخوين : فان أيك ، وما حفلت به لوحاتهما من تفاصيل دقيقة . هذا الأسلوب الذى تطور بنجاح حين اكتشفت الفوتوغرافيا لتتحدى بواقعيتها كل الرسامين ، فنحوا نحو الخروج على الواقع حتى أنكروه تماما .

إلا إن «السوبر رياليزم» قد قبلت التحدى الآن ، فى مواجهة كل من الواقعية الفوتوغرافية والتجريد معا . بل إنها ارتقت إلى آفاق يصعب بلوغها على غير الفنان المرهف الحس المثقف الفكر . لذلك شرع النقاد فى الاحتفاء بها ووضعوا عنها الدراسات . . وصنفوا المؤلفات . . ودبجوا المقالات الصحفية وافتتاحيات الكتالوجات . اتسعت دائراتها فشملت بلادا أخرى غير أمريكا . انتشر روادها فى بريطانيا . . وفرنسا . . وأسبانيا . . والبرتغال . . وكندا . . وسويسرا . . وبولندا . . واستراليا . وظهرت التماثيل واللوحات الواقعية المتفوقة ، فى المعارض الدولية الكبرى وقاعات العرض المحترمة . وهى مازالت بعد فى يفاعاتها .

كلمة « واقعية » تختلف فى معناها اللغوى عنها فى الفن التشكيلى . يظن أن الرسم الواقعى هو مجرد التحايل على إظهار الشكل المحجم على مسطح اللوحة وكأنه ذو أبعاد ثلاثة . أى تجسيم العناصر المرسومة عن طريق التظليل ، كما فعل ليوناردو دافنشى «١٤٥٢ - ١٥٦٠» فى إيطاليا . أو عن طريق التلوين كما فعل بول سيزان فى فرنسا . إلا أن الواقعية المتفوقة لاتعبأ بهذا الأمر بالرغم من توافره فى لوحات فنانيها ، إنهم يصورون واقعية الحياة نفسها بنظرة محايدة تماما . موضوعاتهم مستقاة من بيئتهم المحلية . فالمتفوقون الامريكيون يختلفون عن زملائهم فى أى بلد آخر . وهم فى ذلك يعارضون التجريديين فى دعوتهم المتحمسة حول عالمية الفن . إذ أن الاسلوب الفنى قد يكون عالميا ، أما الواقع فمن المستحيل أن يتصف بالعالمية ، لأنه يختلف من مجتمع إلى آخر مهما ضاقت الحدود . لذلك فإن الامريكيين « السوبر » تتصف لوحاتهم بالتشاؤم ، يصورون الفوضى والآثار الجانبية التى تفسد البيئة فى المجتمع الصناعى الاستهلاكى ، يرسمون أماكن معينة وأشياء خاصة لا تخطئها عين المواطن الامريكى ، فاستطاعوا بهذا الاسلوب المباشر أن يخاطبوا بإبداعهم جماهير المشاهدين والذواقة ، ويجذبوهم إلى معارضهم ليتلقوا الرسالة ، معتقدين أن الرؤية الحقيقية فى عالم الواقع بلا أى تفسير ، أفضل من أى رؤية فى عالم الخيال . . وأن أى شيء تراه العين جدير بالتأمل ذاته .

هكذا يقول إدوارد لوسى - سميث فى كتابه عن السوبر رياليزم الذى صدر فى امريكا سنة ١٩٧٩ ، والذى استقينا منه معظم ما جاء فى هذه الدراسة عن هذا الاتجاه الجديد .

ومن الأسباب المباشرة التى عجلت بازدهار «الواقعية المتفوقة» واستقطابها للمؤيدين من النقاد والذواقة ، ذيوع ما يسمى «الفن الادراكى . . كونسبتوال - آرت» وهو نوع عجيب من الفن يمكن نسبته إلى الادب وليس للفن التشكيلى . يعتمد فنانو هذا الاتجاه على كتابة أوصاف لما يتخيلونه من لوحات وتماثيل على صفحات من الورق ، يكتفون بتعليقها على جدران قاعة العرض ، دون أن يعرضوا نفس التماثيل واللوحات . ألقوا بعيدا بالفراجين والأقلام والالوان والأزامل . واعتمدوا على أن زائر المعرض يستطيع أن يدرك ما يعتمل فى خيالاتهم من أشكال فنية بمجرد قراءته لتلك المعلقات . هذا التحدى للفن التشكيلى بوجه عام كان بمثابة القشة التى قصمت ظهر البعير . قبل الواقعيون المتفوقون هذا التحدى بأن أبدعوا تلك الروائع التى يحار المشاهد أمام إعجازها التنفيذى ، فيسبح بأحلامه فى أجوائها مستنفرا كل خياله حتى أنه لا يستطيع الفكاك من أسر سحرها .

من الجدير بالإشارة ، أن « الواقعية المتفوقة » لم تظهر فى مصر حتى الآن ولا فى العالم الثالث بوجه عام . لأنها تتطلب أشياء اخرى بالاضافة إلى الموهبة الفذة . إنها تستلزم مناخا ثقافيا متقدما . . وتفرغا كاملا . . وقدرة اقتصادية عالية . . ومهارة فى استخدام التكنولوجيا الحديثة . . ودراية بالمعطيات الحضارية من أجهزة وآلات وعدسات ومكبرات ومعارف واسعة تمنح الفنان وجهة نظر للحياة وموقفا اجتماعيا خاصا ، يعبر عنه كما تعبر القصة . . الرواية . . والمسرحية . لأن « الواقعية المتفوقة » فن روائى . . موضوعى . يعتمد فى تنفيذه على أدوات مكلفة وغير متوافرة . كما أنه يحتاج فى إبداعه إلى وقت طويل . . لا تصبر عليه مطالب الحياة اليومية التى تستلزم الكسب السريع من أقصر الطرق . وهو أمر شائع فى العالم الثالث . ففى مصر نرى أن أكثر الفنانين تسويقا لأعمالهم ، هؤلاء الذين يرسمون لوحات ذات طابع « سياحى » تصور الفلاحات . . والخيل . . والقرى ، أو تحور الرسوم الفرعونية والزخارف العربية الاسلامية بما فيها الخط العربى ، مع إضافة الملامس الخشنة التى توحى بالقدم وهى حيل أسلوبية لا تستلزم وقتا أو ثقافة خاصة بعد أن دخلت مجال الخبرة والممارسة اليومية . أما من يحتاج منهم إلى تأكيد مكانته الاجتماعية فما عليه إلا إن يلجأ إلى التجريديات العفوية التى يستغرق إنتاجها دقائق معدودة ، فيقيم بعد أسبوع واحد معرضا شاملا يضم عشرات اللوحات .

السوبر رياليزم . . فن المجتمعات المتحضرة خرج من المجتمع الأمريكى الثرى ، ومن العسير أن يظهر له حواريون فى العالم العربى . . حتى فى بلاد البترول . . حيث يشتغل كل الفنانين بتجارة الأجهزة الالكترونية كوسطاء ووكلاء . لا وقت لديهم للقراءة والتفرغ للإبداع البطىء الدقيق الذى يتطلب التدريب الطويل على التكنولوجيا العصرية وهذا ليس بمستغرب . لأن الفن التشكيلى فى مفهوم السوبر رياليزم يختلف عن غيره من الفنون فى أنه يحتاج إلى أجهزة وقدرات تكنولوجية خاصة .

البنائية..
آخر صيحات الفن التشكيلى

. . تفجّرت الاتجاهات التجريدية فى الفنون المرئية فى مطلع القرن العشرين. فى لوحات الرسام الملون الروسى: فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤). وعلى صفحات كتابيه الفريدين: «الروحانية فى الفن» ١٩١١، و «النقطة. . والخط. . والسطح» ١٩٢٦ التى أصدرتهما «مدرسة العمارة والتصميم الفنى» - الباوهاوس - ضمن مراجعها الأربعة عشر لتحديث الفنون. كان كاندينسكى أستاذا للقانون فى أكاديمية موسكو قبل عام ١٩٠٠، ثم رحل فجأة إلى ألمانيا حيث تعلم الرسم والتلوين لمدة وجيزة أسس بعدها « جماعة الفارس الأزرق »، ثم أبدع أول صورة تجريدية تعبيرية سنة ١٩١٠. .

تعددت الأساليب التجريدية منذ ذلك الحين. تأرجحت من النقيض إلى النقيض حتى استنفدت تنويعاتها. لكن الفنانين مازالوا يلوون ذراعها ويستولدونها أنماطا جديدة. ساعدتهم على ذلك الخامات البلاستيكية وتكنولوجيا تثير الخيال وتضرم شرارة الفكر. وتستعاد بعض الاتجاهات أحيانا بعد تطويرها، تطبيقا لمقولة « أنك إذا أخذت عملا قديما وأجريت عليه تجديدات وإضافات تعيد له نضارته، وقشابته التى كان عليها يوم ظهر لأول مرة. . إذا فقد أبدعت عملا مبتكرا!

لكن كثيرين من فنانى العالم الثالث يخوضون فى مستنقع العبث التجريدى واللاشكلية الساذجة، فرحين بلعبة «الكولاج» و «الفروتاج» و« التجميع » و«الخردة» و«الفن الفقير» - الآرت بوفيرا، بينما يمضى التجريديون فى الثقافات المتقدمة فى أوروبا وأمريكا، إلى آفاق

فلسفية ومستويات من الأداء العالى والأشكال ذات المضمون الانسانى الرفيع . آية ذلك ما نشهده من صعود نجم الفن البنائى Constructivism فى هذه الأيام، الذى يرجع ميلاده إلى الربع الأول من القرن، كرد فعل مرتفع النبرة، للتدنى الذى بلغه التجريد الخاوى، الخالى من الشكل

والمضمون. لم تجد ألمانيا الغربية سواه دليلا على حداثة فنانيها، حين أقامت معرضها فى مصر فى نوفمبر من العام الماضى، بمناسبة الذكرى العاشرة لبروتوكول الصداقة بين مدينتى القاهرة وشتوتجارت، التى انتقلت إليها مدرسة العمارة والتصميم الفنى (باوهاوس) سنة ١٩٦٩ بعد مرور خمسين عاما على اقامتها فى مدينة فيمار. ضم العرض الألمانى أعمال نخبة من ألمع فنانى ألمانيا البنائيين، الشبان والمخضرمين الذين تعدَّوا أعوامهم السبعين.

من الضرورى أن نعود بالاتجاهات البنيوية فى الفن إلى أسباب ظهورها، والينابيع التى تفجرت منها، حتى لا نأخذ الأمور على علاتها نقلا عن الثقافات المتقدمة، ونحرم أنفسنا طواعية من الصفة الابتكارية التى تميزنا كأناس عن باقى الكائنات. فالابتكار ليس مجرد تنويعات شكلية على بعض الحروف الهجائية فى طابع زخرفى، كما يفعل الفنانون أحيانا. لكنه اختراع أساليب للصياغة التعبيرية. ومنطلقات نظرية تؤثر فى التقدم الحضارى الانسانى، بما يناسب التغيُّرات الثقافية المحلية ذات السمة العالمية ويتطلب الابتكار مُعَدَّل ذكاء عاليًا (.I.Q)، وعدة قدرات خاصة بينها التركيز والاستمرار والمهارات الضرورية، والقابلية للتعلّم والاستفادة من الخبرات السابقة. . بالاضافة إلى الموهبة.

و« البنيوية » أو « البنائية » فى الفن المرئى اصطلاح له تاريخ. ينسحب على الأدب والموسيقى وسائر الفنون. ظهر منذ قرابة السبعين عاما فى الاتحاد السوفيتى، على يد الرسام الملون فلاديمير تاتلين (١٨٨٥ - ١٩٥٣)، الذى بدأ حياته الفنية برسم المناظر البحرية فى الثامنة عشرة من عمره. إلا أن الاصطلاح لم يستكمل تعريفه الاجرائى حتى الآن. لم تتخذ ملامحه بعد طابعا محكم المواصفات، بالرغم من أنه كان يطرق الأسماع ويتراءى فى الأجواء الثقافية خلال العقدين الأول والثانى. لكنه على أيّة حال، ضرب من الرسم أو التشكيل: الواعى. . المقصود. . المحسوب، البعيد عن العفوية والتلقائية، المعتمد على المسطرة والمنقلة والمخرطة. يُعنى بجمال الأشكال فى ذاتها وليس لكونها

صـورة لشيء مـا . الجمـال من حيث هـو خطـوط مستقيمة ومنحنيات تضـم مسطحـات ومجسمات، لها طبيعة خاصة تشع سعـادة وبهجة وسروراً. خالية من أى شائبة موضوعية تثير رغبة أو هدفا. فالألوان جميلة لأنها من نوع معين فى مكان ما موضوعة بشكل محدد. جميلة فى ذاتها وليس لأنها على زهرة أو ثمرة أو وجه فتاة.

سَكَّ «تاتلين» اصطلاح البنيوية سنة ١٩٢٢ . لكن الإرهاصات الأولى بدأت سنة ١٩١٣ قبله بتسع سنوات، فى معـرض الرسام الملون كـازيمير ماليـفتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) فى موسكو، حيث شوهدت اللوحة الشهيرة المسماة «مربع أسود على خلفية بيضاء»، وانطلق اصطلاح «سـوبرماتيزم» †Supermatismلأول مـرة فى الأوسـاط النقـدية، لتـعـريف هذا الأسلوب فى صيـاغـة التكوينات من الأشكـال الهندسـيـة: المـثلث والمـستطيل والدائرة والصليب. أصدر الشاعر «ماياكوفسكى» بيانا (مانيفستو) لتعريف هذا الأسلوب. يعتبر ما ليفتش بذلك المؤسس الحقيقى للبنيوية. لكننا نستطيع أن نغذ السير قليلا فى عمق التاريخ حتى عام ١٩٠٧ حيث ظهرت المدرسة التكعيبية، التى استلهمها ماليفتش فـى ابتكار السوبرماتيزم، ذاهبا بالشكل إلى الحد الأقصى من البلاغة، فاتحا الطريق للبنيوية عند تاتلـين. كـمـا أضـاء النور الأخـضـر لمـواطنه رودشنكو (١٨٩١ - ١٩٥٦) لابتكار «الفن اللاموضوعى» «Non - Objetiv art». ثـم تـضـافـرت عـدة جهـود فى المـخـاض الذى أسفر عن ميلاد « البنيوية ». أسـهـم فيهـا بنصيب وافر الرسامان الملونان المثّالان جابو (١٨٩٠ - ١٩٧٧) وشقيقه بفزنر (١٨٨٦ - ١٩٦٢). بالاضافة إلى ليتزكى (١٨٩٠ - ١٩٤٧)، وهـو مـن أعـلام البـنـيـويـة ومـنظريـهـا. ومـن عـبـاراتـه المـشـهـورة ما نقله عنه « ستيفن بان » سنة ١٩٧٤ فى مـؤلفه « تقـاليـد البنيـوية » قـوله: يمكن وصـف البنيـوية بوجه عـام بأنهـا ترفض القبول السهل للمسلّمات المتعلقة بنظم التوافق بين الاحساس الإنسانى والعالم الخارجى. فـهى على العكس من ذلك، ترى أن الإنسـان هو مـبـدع النظـام، فى عـالـم مـحـايد ليس بالمعادى ولا بالمواتى. وينبغى للفنان أن يلعب دورا رئيسيا فى تقرير نمط هذا النظام! .

هكذا تعتبر « البنيوية » أو « البنائية » فى الفنون المرئية، مدرسة روسية مائة فى المائة، قبل أن تقلع إلى أوروبا فى العشرينيات، حين اشتدت وطأة الضغط الستالينى على حرية الفكر والأداء الفنى فى الاتحاد السوفيتى، ويصبح للدولة فن رسمى محدد المعالم، كما يحدث فى مجتمعات الحكم الشمولى، التى تفرض أنماطا معينة من السلوك الفكرى والفنى، يحظى بالتقدير والمكافأة والمنح والألقاب الفخرية وتمثيل البلاد فى المحافل الدولية، بينما يظفر المخالفون بالاستهجان والتشهير والإهمال.

هاجر « بفسنر » إلى باريس حيث بدأ نشر « السوبرماتيزم » و « البنائية » . ونزح شقيقه «جابو » مع « ليستزكى » إلى برلين ، حيث تلقفتهما « الباوهاوس » - مدرسة العمارة والتصميم الفنى - التى لم يكن قد مضى على انشائها سوى ثلاث سنوات على يد المهندس «جروبيوس » . هناك التقيا بطليعة الحداثة فى القرن العشرين : كاندينسكى ، موهولى ناجى ، بول كلى . . وغيرهم . وبدأت المقابلة والمقارنة مع أسلوب « التشكيلية الجديدة » «New Plasticism» الوارد من هولندا على يد الرسام الملون : بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) ، الذى كان واضحا أنه أكثر إحكاما وتحددا ، بالرغم من أنه مستلهم من أعمال «ماليفتش » ، التى سبقته . ومنذ هذا التاريخ أصبح هناك نوعان من « البنيوية » : احداهما روسية محددة المعالم والمعايير ، والأخرى « أوروبية » أو « عالمية » تضم أجنحتها على عدة اتجاهات ونوعيات لم تتخذ تعريفاتها الاجرائية بعد حتى يومنا هذا . .

اختلفت البنائية العالمية international constructivism فى أنها لم تتفق مع فكرة « الفن النقى » التى وردت فى البيان الذى صدر فى موسكو فى نوفمبر ١٩٢٠ . مع أنها قامت على أكتاف روادها الروس . لم تكن لها سمات محددة مع قبولها للمبادىء الأساسية التى انبثقت منها . وكان هذا التميع فى الأهداف والتوصيف سببا فى عدم التأييد الروسى . واعتبرت أعمال الأخوين «جابو» و«بفزنر» ، و«تاتلين» و«ماليفتش» التى أبدعوها قبل البيان ، ضمن «البنائية العالمية » . أما «ليستزكى» فقد استطاع التوفيق بين المدرستين .

مضت البنائية الأوروبية أو العالمية إلى الجماليات المطلقة المنزهة عن الغرض . لا تتطلب من المتلقى سوى موقف استطيقى تنتهى أهدافه عند حدود التطلع والاستمتاع العقلى والوجدانى ، كما جاء فى مقولة « ليستزكى » التى رددها الناقد الألمانى « كورت ليونارد » فى مقدمة كتالوج معرض أخناتون القاهرة ١٩٨٩ ، الذى حفل بمجسمات ومسطحات لنخبة من الفنانين الألمان الغربيين المعاصرين ، لكل منهم تاريخ ثرى بالدراسات والانجازات التى تدعو للنظر لإبداعهم بعين الاعتبار ، لما تنطوى عليه من قدر عال من التكنولوجيا والمهارة والمواهب الرياضية . وقد أطلق كثيرون منهم أسماء على إبداعهم مما ينم عن محتوى تعبيرى وفكر فلسفى . لا تندرج المعروضات فى قالب فنى موحد ، بل تختلف باختلاف الفنانين . لذلك اختار القائمون على تنظيم العرض عنوانا عاما «حركة الاتجاهات البنائية» ، حتى يتركوا الباب مفتوحا لكل الإيحاءات والتلميحات ، ويستوعبوا كل التفسيرات لاصطلاح «الفن البنائى» . إذ أنه لم يتخذ تعريفا إجرائيا بعد . . كما أسلفنا القول .

«البنائية» في الفن في جوهرها، محاولة للتوحد مع نظم الطبيعية. موقف صوفي من الحياة. اتجاه لا موضوعي لا تشخيصي لا يرتبط بزمن. ليس نمطيا محدد الشكل والصياغة في ابداع كل الفنانين البنائيين، شأن المدارس الفنية الأخرى كالانطباعية والتكعيبية. يظهر بصورته الذاتية والتشريحية المستقلة. . وكجزء من روح العالم - كما يقول أحد الفنانين. وقد شرح «برونوفسكى» نفس المفهوم بطريقة أخرى في كتابه «ارتقاء الانسان - عالم المعرفة» واتخذ مثلا تطبيقيا من التوريقات الإسلامية، التي ابتكرها فنانو سامراء في العراق في صدر العصر العباسي. وأوضح أن تصميم تلك الزخارف جزء من النظام الطبيعي وما يرتكز إليه من أسس رياضية. ويمكننا من هذه الزاوية، اعتبار التوريقات والتفريعات الاسلامية والرقش الرياضي ضربا من الفن البنائي، بالرغم من الجانب التشبيهي الذي يتبدّى في أوراق النبات وصور الأزهار والطيور والحيوانات، التي تدخل في تصميمات النحت البارز على الأبواب الخشبية في بعض العمائر الإسلامية.

الفن البنائي إذن ليس مجرد تشكيلات تجريدية عشوائية لاشكلية بل يستند إلى أسس فلسفية وإنسانية. وجميع الفنانين البنائيين يكشفون في إبداعهم وأحاديثهم، عن أنهم مفكرون وقارئون ومثقفون. وتعتبر الأفكار البنائية سمة عصرية تتفق مع المتغيرات الثقافية التي تشمل أوروبا وتنسحب على العالم لذلك رأت المانيا الغربية أن استعراض نماذج من إبداع فنانى « اتجاهات الحركة البنائية »، هو خير ما يصور تقدمها الثقافي في ميدان الفنون المرئية في مصر.

منذ ظهور الفكر البنائي في الابداع الفني في الربع الأول من القرن، لم يتوان النقاد والفنانون في الاجتهاد لفلسفة مفاهيمه وتفسيرها لتحديد ملامحه وتأصيلها. وقد رجع الناقد « كورت ليونارد » في مقدمة كتالوج المعرض الألماني، إلى مقولات كبار علماء الطبيعة، فنقل عن «البرت أينشتين» إشارته إلى توافق منطقنا التفكيري مع الحتمية السببية للكون باعتبارها سر الطبيعة الحقيقي. كما اقتبس مقولة أحد المفكرين، بأن الأفكار والأشياء تنتمي إلى مجالات مختلفة تماما، لكن نظام ارتباط الأفكار ينبغي أن يكون مساويا لنظيره بين الأشياء، وإلا . . ما حدثت تنبؤات علمية.

قد تكون هذه المفاهيم على درجة من الجدة والغرابة، لكنها وثيقة الصلة بالاتجاهات البنائية في الفن، حيث يسود الاعتقاد بأن النظام الذي يكتنف تصميماتها، يناظر النظم الكونية في توافقها وحتميتها. الأمر الذي يؤثر إيجابيا على المتلقي باعتباره جزءا من الطبيعة. وقد أشار ج. برونوفسكى في صفحة ١٣١ من مؤلفه «ارتقاء الانسان»، في سياق

تحليله للتوريقات الاسلامية إلى « أننا نعيش فى حيّز من نوع خاص : منبسط وأملس وذو ثلاثة أبعاد. له خصائص لا يمكن الخروج عنها، هناك أنواع معينة محددة من التماثلات يمكن لحيّزنا أن يحملها. ليس فقط من الطرز التى يصنعها الانسان، بل فى الانتظام الذى تفرضه الطبيعة نفسها على تراكيبها الذرية الأساسية.

تحدث بعض كبار الفنانين عن العلاقة بين النظم الطبيعية الكونية، وجماليات الإبداع الفنى، وتأثير هذه العلاقة على المتلقى، من وجهات نظر مختلفة، قال المثّال الانجليزى: هنرى مور (١٨٩٤ - ١٩٨٦) إن هناك أشكالا تهفو إليها نفس المتلقى لأنها تكمن فى أعماقه. إذا اكتشفها الفنان استطاع اجتذابه وإثارة مشاعره.

. . هناك فروق أساسية بين البنائيتين: السوفيتية، والعالمية الغربية التى بدأت فى العشرينيات فى برلين وباريس. أما الأولى فيطلق عليها أحيانا «فن الانتاج» أو «فن المعمل»، وهى على علاقة مباشرة بالاحتياجات الاجتماعية وانتاج الجملة. تغيّر مفهومها إلى هذه الصيغة بعد الثورة الاشتراكية سنة ١٩١٧، حتى أن «ماليفتش» - مؤسس «السوبرماتيزم» قبل الثورة بأربع سنوات - انهمك فى تصميمات الأوانى لمصانع الخزف. لكن الكثيرين من عمالقة الفنانين الروس - وبينهم بعض مؤسسى «البنائية» - رفضوا المنهج الوظيفى للفن، وقالوا إنهم لن يضحوا بالفن على مذبح الصناعة وغادروا موسكو إلى أوروبا. كان من بينهم : الأخوان «جابو» و«بفسنر» و«كاندينسكى» و«شاجال» و «لستزكى». . وغيرهم، وجميعهم من بناة الفن الحديث فى القرن العشرين. ثم ازدادت الفجوة اتّساعا بين الشرق والغرب حتى جاءت البريسترويكا والجلاسنوست وتم الانفتاح والتغير الثقافى السريع فى الاتحاد السوفييتى.

هكذا كان مؤسسو البنائية السوفييتية هم أنفسهم منشئى البنائية العالمية أو الأوروبية. نتبين هذه الحقيقة من ثنايا المحاضرة التى ألقاها «نوم جابو» Naum gaboسنة ١٩٤٨ فى جامعة «بيل»، وما بها من مفاهيم تعتبر دستورا للبنائية العالمية. قال فيها: لقد سكّت كلمة «بنائية» جماعة من الفنانين الروس فى العشرينيات، مستهدفين أن يظهر الفن نفسه ويزكّيها. ومنكرين أى قيمة للتماثيل والصور الملونة على حامل الرسم، وأى عمل فنى جميل يقصد به التعبير عن مشاعر الفن أو أفكاره الخاصة. . أعتقد أن للفن رسالة خاصة يؤديها من أجل البناء العقلى والاجتماعى للحياة الانسانية. وأنه من أكثر الوسائل سرعة وأبعدها أثرا فى عملية الاتصال بين أعضاء المجتمع البشرى. وأنه ينطوى على قدر هائل من الحيوية، لا نظير له إلا فى الحياة نفسها، وأن مكانته فوق كل إبداع إنسانى ا .

ربما كان الرسام الملون محسن شرارة (٦٠ سنة)، أقرب الفنانين المصريين إلى الفكر البنائى. فهو يبدع لوحاته على أسس رياضية مطلقة، لا يستهدف تعبيرات أو مضامين اجتماعية، بل يرمى إلى المتعة العقلية وطرح نظم استطيقية ومعايير جمالية مبتكرة. ترقى إلى مستوى رفيع من الأداء الفنى يواكب المتغيّرات الثقافية العصرية فى أرقى صورها. وإذا كانت لا تلقى اهتماما رسميا محليا، فلأنها تتضمن أفكارا علمية وفنية بالغة التقدم على بساطة مظهرها، مما يتطلب من المعنيين قدرا مناظرا من الدراية والمعرفة، يساعدهم على إدراك المفاهيم وتذوق العطاء الابدعى. فالفنان الكبير متخرج فى كلية الهندسة ودارس لكل ما يتعلق بالفنون المرئية، خاصة نظرياتها المستحدثة لدى « فيكتور فازاريلى » وتلاميذه وحوارييه، والفيثاغورثية الجديدة، ومداخل البنائيين للابداع الفنى الحديث، فضلا عن موهبة نادرة تؤهله للفوز بشرف فى المحافل الدولية باسم مصر – كما حدث من قبل فى بينالى لوبيليانا لفن الحفر – لو لم ينحصر اختيار المسئولين فى بضعة عشر فنانا من أساتذة الكليات وموظفى الوزارة ونجوم الفن المحليين والأصدقاء. .

. . وفى طليعة البنائيين المصريين المثّال المتمكن « محمد العلاوى ». استطاع فى سنوات قلائل أن يرسّخ أقدامه على الساحة المحلية انتظاراً للفرصة التى يعرض فيها إبداعه فى المحافل الدولية. تماثيله ذات طابع صرحى قوى التكوين. تقوم على أسس معمارية صلبة وملامس صخرية وخطوط رأسية وأفقية، ونسب محسوبة بدقة من خلال موهبة مثيرة للدهشة، تعمل على هندسة الفكر والوجدان معا. يتحرك منهجه البنائى فى اطار تشبيهى مكون من عنصرين هما: الانسان والجدار. يغيّر من أوضاعهما وتشكيلهما قلة وكثرة. . ورأسيا وأفقيا. . وانخفاضا وارتفاعا مع تنظيم الإيقاع بين الكتلة والفراغ، مما يضفى على المتلقى إحساسا بالعظمة والجلال. . والرهبة والهيبة والغموض، والمتعة العقلية. فالأعمال الفنية البنائية بوجه عام، تساعد على إعادة تنظيم المجال النفسى للمتلقى، وتقدم تفسيراً لعلاقة الإنسان بالكون والحياة!

. . والكثير من أعمال المثّال حسين هجرس (٦٠ سنة)، تنضوى تحت مظلة البنائيين. فهو يتخذ من العناصر التشبيهية تكأة لتكويناته المعمارية. كما فى مجموعة تماثيل «المراكبية»، والمتتابعات الأخيرة المجردة، وهى تنويعات على شكل يتزن على قائم واحد. لجأ فيه إلى الأقواس والفراغات، وليس الخطوط المستقيمة. لكنه بنائى معمارى محسوب الخطوات فى كل الأحوال، يخاطب عقل المتلقى ووجدانه فى آن.

هكذا تتصاعد حركة الاتجاهات البنائية فى الفنون المرئية المصرية ، لتحل محل الركاكة التجريدية العبثية والديماجوجية اللاشكلية ، التى لا تناسب السنوات الختامية للقرن العشرين . والمعرض الألمانى الغربى الذى أقيم فى نوفمبر الماضى فى قاعة أخناتون ، استعرض نماذج من الفن البنائى العالمى ، ممثلة فى تسعة من كبار البنائيين الذين تعتبر أعمالهم معالم على الطريق إلى فنون المستقبل .

هل «الكيتش» فن جديد؟

كلا «الكيتش» ليس فنا بل صفة لبعض الممارسات الإبداعية من لوحات وتماثيل وأعمال مختلفة، ظهر الاصطلاح لأول مرة في جنوب المانيا لوصف العمارة القوطية الجديدة (نيوجوتيك) أو الكلاسيكية الجديدة (نيوكلاسيك) . هكذا قال هارولد أوزيورن، في صفحة ٢٩٣ من مؤلفه العمدة : فن القرن العشرين، الذى أصدرته مطابع جامعة أوكسفورد سنة ١٩٨٨ - الطبعة الانجليزية .

أوضح أوزيورن أن كيتش صفة تتضمن مفهوم الافتقار إلى الأصالة . ولكى نقترب من المعنى نضرب مثلا بأننا نستطيع أن نطلق هذه الصفة على الورود المصنوعة من البلاستيك، ولو أن أحد الفنانين قلّد أسلوب رسام كبير مثل جاسبار جونز أومان راى (١٨٩٠ - ١٩٧٧)، أمكننا أن نصف لوحاته بالكيتش . وحين انتشر هذا المفهوم فى أنحاء العالم فى الخمسينيات، اكتسب ظلالا جديدة . وأصبح يعنى «الذوق الردىء» وانسحب على أنواع أخرى من الفنون والأساليب . وفى عام ١٩٥٨ وضع الباحث ج . دورفيه عدة مؤلفات لمناقشة الكيتش، محاولا المقابلة بينه وبين بعض المفاهيم التلفيقية (ماناريزم) عسى أن يرفعه إلى مرتبة الفن المستقل، إلا أن محاولته باءت بالفشل وبقى الاصطلاح يحمل معنى الفن ذى الذوق الردىء . وظهر فى الوقت نفسه اتجاه اخر يربط بينه وبين فلول حركة (الدادا ١٩١٦ - ١٩٢٢) التى بدأت فى مدينة زيورخ بسويسرا ثم انتشرت بسرعة فى أوربا وأمريكا، متمردة على القيم الجمالية والمعايير التقليدية، وكل ما كان يعتبر فى عداد الذوق السليم . حاول بعض الباحثين وصف فنانى الكيتش بأنهم يجدون المتعة والبهجة فى الذوق الردىء مثل الداديين، وصدر كتاب « روائع الكيتش » بهذا المفهوم سنة ١٩٧٢ تأليف : شتيرنبرج، واستبقته بعام واحد دراسة بعنوان « سيكولوجية الكيتش » للباحث أ. مولز . ولم يوفق الجميع فى تصنيف الكيتش كفن قائم بذاته .

غنى عن القول أنه لا توجد ثمة وشائج بين الكيتش والفن الفطرى . لأن هذا الأخير لا

يخضع للمعايير الاستيطيقية التقليدية . يمارسه أهله فى أوقات الفراغ وتبدأ نزعاته بين سن الثلاثين والأربعين ، بلا أية دراسات مسبقة . بينما تتجه كل التحليلات والتفسيرات إلى أن الكيتش يرفع من شأن أشياء كانت مستهجنة فى الماضى ، ومازالت غير مقبولة من وجهة نظر المعايير التقليدية .

نطرح مفهوم الكيتش هذه الأيام ، فى مناسبة ذلك الثوب الجديد الذى بدأت تتشح به المعارض العامة وصالونات الشباب فى السنوات الاخيرة . نطرحه بالرغم من انقضاء عشرات السنين على ظهوره ، وخلو الصحف والمجلات الأوروبية والأمريكية من سيرته ، وعزوف النقاد فى الشمال والغرب عن معالجته . نطرحه بشىء من التفصيل لأنه بدأ يتردد على ألسنة بعض الممارسين للفنون بطريقة توحى بأنه اتجاه جديد . وهذا غير صحيح كما أسلفنا القول . ثمة سبب آخر لإثارة الموضوع ، هو أن الفنانة المصرية ليليان كرنوك ، قد عالجت مفهوم الكيتش فى مؤلفها الثانى باللغة الانجليزية عن الفن المصرى الحديث ، الذى نشرت الجزء الأول منه منذ بضع سنوات . استعرضت فيه آراءها الخاصة وتحليلاتها للحركة الفنية المصرية الحديثة ، وتولت الجامعة الأمريكية بالقاهرة إصداره ونشره . كما تقوم الكاتبة بتدريس مادة تاريخ الفن فى تلك الجامعة منذ عدة سنوات .

تتناول فى ختام الجزء الثانى من مؤلفها عن مفهوم الكيتش ، ومدى علاقته بالإبداع الفنى المعاصر فى مصر ، وتصنف الفنانين المصريين لأول مرة فى مدارس واتجاهات وتحدد انتماءاتهم الفكرية . .

فى عام ١٩٦٩ ، أصدر ستوديو فيستا فى لندن كتابا عن « الكيتش » . تصدرته معالجة بعنوان مشكلة الكيتش بقلم : هرمان روك أشار فيه إلى أن الكيتش أى الفن غير الأصيل - يستحيل ظهوره أو شيوعه ، إلا من خلال انسان هو نفسه كيتش ، سواء أكان فنانا منتجا أم جامع تحف . فهو الذى ينتج الكيتش فى الحالة الأولى ، ويبذل أمواله بسخاء للحصول عليه فى الحالة الثانية . والفن بوجه عام مرآة انسان العصر ، والكيتش باتفاق الجميع هو انعدام الأصالة . ووجوده يعود إلى الشخص الذى يحتاجه على أنه المرآة التى يرى فيها نفسه (ص٦٣) - وربما تفسر العبارة الاخيرة نزوع لجنة تحكيم المعرض القومى العام ، إلى منح جائزة لعمل يتصف بالذوق الردىء وعدم الاصالة ومحاكاة البدع الأوروبية . فالكيتش فى بعض جوانبه طريقة لتقليد الفنون الأخرى بدقة ، متوخيا الإبهار وليس التعبير أما الفنان الأصيل فيبدع فى إطار اخلاقى مستهدفا الجدية والاتقان . ونستطيع أن نتبين

معالم الكيتش فى عصور الاضمحلال، وأوضح أمثلته فنون الامبراطورية الرومانية فى أيامها الاخيرة.

وقد تناول الناقد والمؤرخ الأمريكى « كليمنت جرينبرج » فى إحدى مقالاته موضوع الكيتش وعلاقته بالطليعة (أفان - جارد) فقال: إذا كانت الطليعة تقلد عملية الإبداع الفنى، فالكيتش يقلدون تأثيراته. وشرح كيف أن بعض النظم السياسية فى العصر الحديث تتبع سياسة ثقافية رسمية من أجل إرضاء الجماهير. فإذا كان الكيتش هو التوجه الرسمى للثقافة فى المانيا أو إيطاليا أو روسيا، فلا يرجع ذلك إلى أن تلك الحكومات المحترمة يهيمن عليها أناس غير مستنيرين، بل لأن الكيتش هو ثقافة السواد الأعظم فى بلادهم، كما هو الحال فى كل بلاد العالم. وتشجيعه يعد من أيسر السبل لكى تفوز الحكومات بالحظوة لدى شعوبها فى النظم الشمولية.

وفى مقال بعنوان «ملاحظات على الكيتش التقليدى» كتبت الباحثة: «اليكسا سيليبونوفيك» إن الانسان حين صنع الآلة لتكرار انتاج الاشياء بمختلف أنماطها، صنع فى الوقت نفسه فجوة بينه وبين إحساسه بالخامة، كما كان الحال وهو يشكلها بيديه. يتبدى بجلاء هذا التناقض المخل بين شكل الأشياء وتركيبها أو مبناها إذا كان الاعتبار الأول فى الانتاج هو الإمتاع الجمالى (الاستطيقى). ونضرب لذلك مثلا بما تغص به فترينات المتاجر فى القاهرة. من فازات مزخرفة بصور روميو وجولييت، وتماثيل البورسلين المنقولة عن التحف الشهيرة. جميعها يندرج تحت لافتة « الكيتش التقليدى » الذى لا تخلو منه حتى الثقافات المتقدمة.

قياسا على هذا المفهوم يمكن إدخال اعمال الكثيرين من الفنانين - عندنا وفى الخارج على السواء - فى إطار الكيتش، حتى إذا كان الفنان يقلد نفسه وليس أحدا آخر كما هو المعتاد فى المجتمعات المتخلفة. لكن ماذا نقول فى لوحات الرسام الملون الراحل سيف وانلى، التى كان ينقلها بنفسه من نفسه؟. ومن المعروف أيضا أن الرسام الملون الهولندى فنسنت فان جوخ كان ينسخ بعض لوحاته، وقد ذكرت زينب عبد العزيز مثالا لذلك فى رسالة الدكتوراه، التى تناولت فيها حياة صاحب أغلى لوحة فى العالم، اننا نرى فى المثالين الأخيرين أن تعريف الكيتش بأنه استنساخ ليس قاعدة ذهبية، حتى لو كانت اللوحة المنقولة من فنان آخر، فالعبرة بالنتائج. آية ذلك أن البرخت دور (١٤٢٨ - ١٥٧١) أول

الحفارين وسيِّدهم، نقل لوحة «إلهة البحار» سنة ١٤٩٤، من لوحة معاصره الحفار والرسام الملون اندريا مانتنيا (١٤٣١ - ١٥٠٦) بنفس العنوان، وكان قد حفرها فى العام السابق بنفس المقاسات تقريبا، وهى محفوظة فى متحف المتروبوليتان. أما لوحة دورر فمرسومة بالحبر، وهى من مقتنيات فيينا النمسا. (ص١٣ - تاريخ الفن: هـ. و. جانسون: تيمز أند هدسون. لندن - ١٩٧٩ - الطبعة الانجليزية).

آرت بوفيرا
أو
فن الـ « كواكوا »

الناقد الإيطالى الفنان «جيرمانو سيلانت» هو المسئول عن إطلاق اصطلاح «آرت بوفيرا» على الممارسات التشكيلية الغربية التى ظهرت فى أوروبا فى فجر الستينيات . وضع عنها كتابا سنة ١٩٦٩ ضمنه وثائق متعلقة بتلك الحركة الثورية التى تذكرنا بحركة « الدادا » التى تفجرت فى « زيورخ » بسويسرا سنة ١٩١٦ لتعلن وفاة الفن بمفهومه السابق عليها . وكما ترددت أصداء « الدادا » فى أنحاء العام بسرعة البرق ، اتسعت رقعة العاملين فى حقل « الفن الفقير » حتى شملت أوروبا وأمريكا وعبرت البحر الأبيض ووصلت إلى بلادنا بعد أن انحسرت أو كادت على الصعيد العالمى . من نماذجها « التشكيل اليونانى » الذى فاز بجائزة النحت الأولى فى «بينالى الاسكندرية» الـ ١٥٠ ، و«التشكيل القبرصى» فى نفس «البينالى» . ولعلنا نذكر المحاضرة التى ألقاها شاب ألمانى فى نادى «لاتيلييه» فى الستينيات . تحدث فيها عن فنانين يتسلقون الجبال إلى الجانب الآخر حيث يحفرون فجوات فى الأرض على أنها عمل فنى . كانت تلك بدايات «الآرت بوفيرا» الذى اتخذ أسماء شتى ، منها : «أكتوال آرت» أو الفن الفعلى . . و «كونسبتوال آرت» أو الفن الادراكى . . و«امبوسيبل آرت» أو فن المستحيل . . إلى آخر المسميات التى فتحت الباب أمام «اللافن» على مصراعيه ، وطرحت مفاهيم مستحدثة للتعبير التشكيلى . .

ما القيم الفنية التى توجد فى «خمسين مترا مكعبا من القاذورات الخالصة المستوية» ، التى عرضها «والتردى ماريا» من نيويورك ، فى قاعة «هينز فريدريك» فى مدينة ميونخ بألمانيا - من ٢٨ سبتمبر إلى ١٢ أكتوبر سنة ١٩٦٩؟؟ . أو فى إلقاء مقدار من مزيل الألوان على سجادة - كما فعل «لورانس فينر» من نيويورك أيضا سنة ١٩٦٨ . أو فى «كومة

من الفحم» وما إلى ذلك من أشياء لا علاقة لها بما تعارفت عليه البشرية من قيم استطيقية تطورت وتبلورت عبر عشرات الألوف من السنين .

بعض المتابعين أطلقوا أسماء أخرى على تلك الممارسات التشكيلية . أسماء مثل : «آنتى فورم» . . بمعنى «اللا شكل» ، أو «ايرث ورك» . . بمعنى «عمل أرضى» . لكن اصطلاح «آرت بوفيرا» بمعنى «الفن الفقير» شاع وانتشر لأنه يتضمن الركاكة والرخص وسهولة توافر أدوات التعبير وخاماته . كما أن هذا الطراز من الممارسة التشكيلية غير قابل للتداول والتسويق شأن الصور والتماثيل . فضلا عن أن قيمته الفنية موضع شك كبير . ولاهمّ لمبدعيه سوى التأثيرات النفسية للوسائط ، وما تتصف به من قلق وعدم استقرار . وارتباطهم بما فى متناول أيديهم من خامات ، والتزامهم بواقع الحياة ككل . لكنهم يتصفون بالعقلانية والحذق والجدية والسخرية . . وصعوبة فهم ما ينتجونه من أعمال . وقد تنطبق هذه المواصفات - كلها أوبعضها - على العملين اللذين أبدعتهما «جماعة المحور المصرية» عامى ١٩٨١ ، ١٩٨٤ . كانا من طراز «الهابننج آرت» . . أى « فن الحَدَث » ، الذى يستهدف التأثير المؤقت وتحريك الفكر والخيال والتأمل . . واتصفا بعدم القابلية للتسويق أو حتى النقل من مكان لآخر .

أعمال «الآرت بوفيرا» لا تبقى بعد العرض إلا على هيئة تسجيلات بالصور والشرائح وأشرطة الفيديو والسينما . فهى ممارسات تشكيلية موازية للتناقض الذى يستشعره شباب اليوم فى مواجهة البناء الاجتماعى والسياسى للمجتمعات الأوروبية والأمريكية . تعادى الإ طار الراهن للإبداع الفنى ، وينتهى الغرض منها بانتهاء العرض . لا تندرج تحت المسميات التى ظهرت فى ختام القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين . وإذا بحثنا فيها عن قيم تقليدية فإننا نبحث عن سراب . فلكل عصر جمالياته وقيمه . وفى « الآرت بوفيرا » قيم جديدة لم نعهدها من قبل حتى فى فنون العبث التجريدى . الأمر الذى حدا بهيئة تحكيم «بينالى الاسكندرية الـ ١٥ » إلى منح جائزة «فن النحت» لعمل أرضى - وهو من فروع «الآرت بوفيرا» عبارة عن مساحة من أرض المعرض مفروشة بمجروش الأحجار ، تنبثق منها خمسة أسياخ حديدية متفرقة بارتفاع نصف متر ، تتصل من قممها بخيوط النايلون . لقد خلطت لجنة التحكيم بين قيم « فن النحت » وقيم «الفن الفقير» التى لم تتضح بعد . . ووضعت الجائزة فى غير مكانها

* * *

. . ليس من العدل أن نتصدى بالشجب والإنكار لفنانين أنفقوا الوقت والمال فى تشكيل « تكوينات » مجسمة أو مسطحة، غير قابلة للتسويق والاقتناء أو النقل من مكانها، أو مجرد الصمود على حالها لبضعة أيام وربما ساعات. فالعمل الثانى الذى أقامته «جماعة المحور» تكلف أربعة آلاف جنيه أنفقها الفنانون الأربعة ولم يبق مما شيدوه سوى بعض النفايات على سبيل التذكار، يالاضافة إلى قليل من الصور والشرائح الملونة. أما العمل الفائز بجائزة النحت الأولى فى «بينالى الاسكندرية»، فقد أهداه صاحبه إلى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية التى لم تستطع إزاءه سوى الإهمال، لاستحالة نقله وتفاهة خاماته التى لا تعدو جوالين من الردش. السؤال الذى يطرح نفسه يدور حول: « ماهية » القيمة فى تلك الممارسات التشكيلية. هل هى قيمة فنية حقا؟ أم غيرها من القيم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والسيكولوجية؟ وإذا كانت «قيمة فنية». . فما موقعها من «علم الجمال» أو «الاستطيقا» الذى تواضع البشر عليه من ٤٠,٠٠٠ سنة، وبدأ تقنينه من ٤٠٠ سنة فقط حين ظهرت حركة النقد الفنى فى أعقاب عصر النهضة الأوروبية. وقبل أن نغامر بتطبيق مقاييس الاستطيقا التقليدية على « الآرت بوفيرا »، ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن الإبدع الفنى سابق على النقد والتحليل، وعلينا أن نراعى الحذر والدقة فى البحث والتعريف واستكشاف المضمون، حتى لا يختلط الغث بالسمين ويتوه الفن فى دنيا الزيف، مع احتفاظنا بموقف الحياد، والعمل على التأمل بعقل مشحوذ وقلب مفتوح، وروح المشاركة فى مسئولية التغيير لمواجهة احتياجات الثقافة الجديدة على مشارف القرن الحادى والعشرين.

« الآرت بوفيرا » أو « الفن الفقير » ليس مدرسة فنية كالتكعيبية والسيريالية وغيرها، بل حركة فكرية وتمرد على كل ما هو تقليدى فى الفنون الجميلة. ولاشك فى أنه من عوامل انتشار اصطلاح « فنون تشكيلية » الذى يذيب الفوارق بين فنون الرسم والتلوين والاستنساخ والنحت والتجميع. . إلخ، والفنون الجميلة بعامة والفنون التطبيقية. بل انه زعزع الفواصل بين « الفن » و « اللا فن ».

إنه حركة تشبه « الدادا » من هذه الزاوية و يختلف عنها فى كل من منهج التفكير وأسلوب التنفيذ. كما أن الغموض الذى يكتنفه يستند إلى منطق يمكن استقراؤه وتفسيره عند كل فنان على حدة. إلا أن «جرمانو سيلانت » مؤلف الكتاب لم يفسر أو يحلل أعمال أى من الفنانين الذين تعرض لهم بالرغم من أنه واحد منهم. لكنه وضع اسمًا للحركة

يتضمن فقر الروح والفكر والفلسفة والإحساس . . فضلا عن فقر الخامات وبساطتها وتفاهتها . ربما كان واهما فيما جنح إليه ، لكنه اصطلاح «آرت بوفيرا» هو الإسهام الوحيد الهام الذى شارك به فى تفسير الظاهرة . أما كتابه الذى صدر بالانجليزية فى «لندن» سنة ١٩٦٩ ، فهو كتالوج يضم صورا فوتوغرافية ووثائق مكتوبة لأكثر من مائتى عمل تشكيلى لقرابة الأربعة والثلاثين فنانا ، كثيرون منهم من الولايات المتحدة والباقون من إيطاليا والمانيا وهولندا وانجلترا وبلجيكا .

لم يتوصل النقاد والفنانون إلي تعريف إجرائى لـ «الفن الفقير» حتى تاريخ صدور الكتاب . بل أن «سيلانت» كتب مقدمة لأعماله قال فيها : نحن لسنا فنانين وهذا كل شيء . وإذا انتشر الأرت بوفيرا وسألنا أحد : ماذا تفعلون؟ أجبناه : أننا نفعل كوا - كوا - كوا . ذلك أننا كنا عشرة فنانين مجتمعين . وبينما نحن نتجادل شعرنا بأن الموضوع ينزلق بعيدا ويغرق فى الطين . وبدأنا جميعا نبس بكلمة «كوا» - بمعنى «مثل كذا وكذا» . نطقناها من الحنجرة فخرجت كصياح الأوز .

. . ربما تذكرنا هذه الرواية بما حدث أيام حركة «الدادا» سنة ١٩١٦ . حين اجتمع «مارسيل دى شامب» وباقى الفنانين المؤسسين فى «كباريه فولتير» فى مدينة «زيوريخ» بسويسرا ، ليختاروا اسما لحركتهم المتمردة على الفنون التقليدية . تناولوا القاموس يومها واختاروا أول كلمة صادفتهم حين فتحوه عفوا . كانت كلمة «دادا» بمعنى الحصان الخشبى الهزاز الذى يلعب به الأطفال . وفى رواية أخرى أن أحدهم كان بولنديا يستخدم كلمة «دا» - بمعنى «حسنا» - ويكررها أثناء الحوار والجدل ، فاختاروها اسما لحركتهم وصارت عَلَمًا - بفتح العين واللام .

ويبدو أن مفهوم «آرت بوفيرا» ينسحب على الأدب . لأن «جرمانو سيلانت» وضع كتابه بأسلوب غير مسبوق فى عالم النقد وتاريخ الفن . لم يكتب سوى مقدمة قصيره بدأها بعنوان يقول : «أنا أقرر أن» ، ثم أتبع العنوان بعبارات توضح أن الكتاب يذكر ما يجرى الآن (١٩٦٩) فى مواقف الفن والحياة ، من خلال النمو اليومى لكليهما . ويصرح بأنه لا يحاول أن يكون موضوعيا مادامت «الموضوعية» شيئا زائفا . واستبدل النقد بالوثائق المكتوبة التى وضعها الفنانون لتقديم أعمالهم المصورة فى الكتاب ، مشيرا إلى أن صور الأعمال والكتابات النقدية ، تحد من «الرؤية» وتتيح إدراكا جزئيا للفن . ولا نغنى عن مشاهدة العمل نفسه على الطبيعة . ولا يرى جدوى التحليل والنقد والتفسير . لذلك تنحصر رسالة الكتاب فى اقتراح طريقة تساعد الجمهور على المشاركة فى الأحداث الفنية دون إجبار .

وبالرغم من أنه يشوه الفن بتحويله إلى عمل أدبى، ويخاطر باتخاذ موقف «اجتماعى - فنى» مشكوك فى صوابه، إلا أنه يحول حقائق الحياة إلى أخبار.

ثم يفسر «جيرمانو» سبب اختياره اصطلاح «آرت بوفيرا» لهذه الممارسات، بأنه يتيح للجمهور فهم نمط الخامات التى تتكون منها الأعمال. كما مهَّد لظهور تعريفات أخرى مثل «كونسبتوال آرت» و «إرث وركس» و «روما تيرياليست ميكروموتف آرت».. بمعنى «فن الخامات المادية الغفل».

«جيرمانو سيلانت» ليس ناقدا متخصصا لأنه فنان بوفيرا فى نفس الوقت. وهو ليس المؤلف الوحيد للكتاب لأن جميع الفنانين الأربعة والثلاثين اشتركوا فى التحرير بما قدموه من تعليقات على أعمالهم. فالكتاب من حيث هو كذلك يتيح لنا استقراء «مدرك» مناسب للفن الفقير بعد مرور أعوام على صدوره سنة ١٩٦٩. ففى السبعينيات تبلورت عدة فروع منه واتخذت تعريفات إجرائية فتحولت إلى اتجاهات. خصوصا «الكونسبتوال آرت» أو «الفن الإدراكى».. و«الهابننج آرت» أو «فن الحَدَث» - بفتح الحاء والدال. أما الوثائق التى أوردها «جرمانو» نقلا عن فنانى البوفيرا، فمن العسير العثور على خيط فكرى يربط بينها ليصنع إطارا فلسفيا. بدليل أن عشرة منهم اجتمعوا وتجادلوا لعدة ساعات فلم يصلوا إلى تعريف لما يصنعون. لكننا نستطيع أن نتبين روح التمرد والغضب والتناقض مع الأشكال الثقافية التقليدية إلى درجة تحطيمها، والسعى إلى ابتكار أشكال جديدة تتفق مع المتغيرات العلمية المستحدثة. كما أن التكنولوجيا المتقدمة والاكتشافات المعرفية اليومية كانت دافعا إلى هذه الممارسات التشكيلية التى تخلط « الفن » بـ« اللافن ». فما معنى أن يتسلق الشاب « جيسيب بينون » شجرة ليحفر فى ساقها اثنين وعشرين خطًا رأسيًا، هى عدد سنوات عمره؟ حفرها خلال الأيام من ١٦ إلى ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٨، على أن يضيف إليها خطا جديدا فى كل عام!!

المضمون الإنسانى فى هذه الممارسة التشكيلية هو أن «جيسيب» لم يجد وسيلة يثبت بها وجوده وجدوى حياته سوى أن يسجل سنوات عمره بطريقة لها بعض الدوام، فى عصر لا يقيم وزنا لفردية الإنسان. يشاركه فى نفس المضمون «بروس نومان» - من ساوثامبتون - الذى كتب اسمه الأخير بأنابيب النيون المضيئة مكبرا ١٤ مرة!

بعد ظهور «الآرت بوفيرا» واتضاح المسارات التى مضى فيها فنانوه، قد تساعدنا على

توصيفه إجرائيا «الكتابات» التى سجلوها كمقدمات لأعمالهم التى وردت فى مؤلف «سيلانت». بما فيها كلماته هو بصفته واحداً منهم. وإن كانت تلك الكتابات غير موضوعية فهى تصور «الجو النفسى» والفكرى والفلسفى الذى تنبثق منه ممارساتهم. وقد تعتبر من أعمال «الآرت بوفيرا» الأدبية التي توازى ما قدمه الفنانون من ممارسات تشكيلية، وليست تفسيرا لها. لذلك لم يستطع «جيرمانوسيلانت» أن يرى الخط الذى يربط بينها، واكتفى بوضع مقدمة لصور أعماله.

يقول « والتر دى ماريا » أحد الفنانين: إننى أفكر فى إنشاء ساحة للعرض قد تكون على شكل حفرة كبيرة فى الأرض. لن نبدأ بحفرة جاهزة بطبيعة الحال، إذ ينبغى أن نحفرها بأنفسنا ويكون حفرها جزءا من الفن. ولا بد من إعداد أماكن فخمة لجلوس المتفرجين ومحبى الفنون. ومن الضرورى أن يشهدوا تشييد الساحة بالملابس الرسمية، لأنها ستجعلهم أكثر اهتماما بالحَدَث المميَّز الذى سيرونه.. ومن ثم.. يمر أمام الجمهور فى أماكن جلوسه موكب الكراكات وبوابير الزلط... إلخ. ويردف «دى ماريا» هذه الكلمات بخمسة أعمال منها: «سبعون بوصة من الأشرطة» - ١٩٦٧. عبارة عن أشرطة معلقة على جدار. و«صليب» من الألومنيوم - ١٩٦٥. و«مخدع المسامير» - وهو سطح معدنى تنبثق منه عشرات المسامير مشحوذة النصال من حديد غير قابل للصدأ.

أما الفنان «جر فان إلك» الهولندى فيقول: لا أرى ضرورة فى الارتباط بـ «اتجاه» أو «جماعة» فالتغيرات فى عملى هى تغيرات الموقف والزمن من حولى. تماما كتلك التى تجعلنى أفضل أكل الجبن لمدة أسبوع.. ثم اللحم فى الأسبوع التالى.. إلخ. ويستعرض بدوره خمسة أعمال بينها: «حبال» - ١٩٦٧، وهى عبارة عن حبل سميك قصير بين حاجزين، يلتف به حبل طويل رفيع يتدلى معظمة عشوائيا على الأرض القريبة.

* * *

.. لكن.. ليست كل أعمال « آرت بوفيرا » متَّسمة بالمزاج الهوائى وعدم القصد وغرابة الخامات والموضوعات. فمنها ما ينطوى على وعى بالموضوع وقدرات تكنيكية عالية وصياغة تقليدية تحمل فلسفة واضحة ورأيا اجتماعيا وربما سياسيا أيضا. مثل التمثال الذى أبدعه « بروس نومان » من القماش المكسو بالشمع بعنوان «من اليد إلى الفم».

و « بروس » هو نفس الفنان الذى كتب اسمه بالنيون مكبرا ١٤ مرة. واسم التمثال مستعار من مثل انجليزى يطلق على الرجل الذى يكسب قوته يوما بيوم ويعيش على

الكفاف . وهو تكوين مجسم كأنه قطعة من جسم بشرى فى المشرحة . يتألف من ذراع يمنى تمتد إلى العنق والذقن والفم .

. . هكذا نرى أن « الآرت بوفيرا » ممارسة تشكيلية تعتمد على الأفكار والمضامين والفلسفة بالدرجة الأولى . ضد «الفن للفن» و «القيم التقليدية» و «فنون الشكل واللاشكل» و«التجريد بأنواعه خاصة العبثى» . كما أنه خروج على «الواقعية» . وإذا اتفقنا على أنه فن جديد فلا يجمع رواده أسلوب تعبيرى معين ، وإن جمعهم التمرد والتجاوب مع روح العصر من حيث هى تغير مستمر فى أسلوب التعامل مع الظواهر الثقافية المتغيرة . وبما أن القيم الفنية والجمالية قيم نفسية ومؤثرات على خيال وأفكار المتلقى ، فالـ«آرت بوفيرا» لديه من هذه «القيم» قدر يرشحه لاتخاذ مكانة بين فنون الثلث الأخير من القرن . تتضح فى الاتجاهات التى انسلخت منه وتبلورت فى مدارس فنية . مثل : كونسبتوال آرت ، آرث وركس ، أكتوال آرت ، امبوسيبل آرت ، هابننج آرت . تماما كما انسلخت «السيريالية» من «الدادا» . وأصبح اسم «بوفيرا» لا يعنى «الفقير» من الناحية المادية والمعنوية . لقد تحول إلى اسم عَلَمْ مثل كلمة «دادا» التى لم تعد تعنى «الحصان الخشبى الهزاز الذى يلعب به الأطفال» «أو» الدادا مربية الأطفال «أو» تكرار كلمة دا التى يقولها البلغاريون وبعض شعوب أوروبا الشرقية بمعنى « حسنا » وأصبحت عَلَمًا فى حقل الفنون الجميلة على الحركة التى قادها فنانون من مختلف التخصصات والجنسيات فى مدينة « زيوريخ » سنة ١٩١٦ ، ليعبروا عن سخطهم على القيم والأفكار التى أدت إلى إشعال الحرب العالمية الأولى .

لذلك نرى نماذج حديثة من «آرت بوفيرا» لا تمت إلى الفقر بصلة سواء هنا أو فى أوروبا وأمريكا . فالعمل اليونانى الذى فاز به الفنان « لاباس » بالجائزة الأولى فى بينالى الاسكندرية كان فقير الخامات بالفعل ، لكن العمل القبرصى كان مكلفا . وكذلك العملان اللذان اشترك فى تقديمهما أعضاء «جامعة المحور» الأربعة . فصفة «الفقر» لا تتفق الان مع هذا الطراز من الفنون . وربما لهذا السبب تحول «جيرمانو سيلانت» عن اسم «آرت بوفيرا» فى المقدمة التى تصدرت أعماله وقال : إذا سألنا أحد عما نفعل أجبناه بأننا نفعل «كوا كوا كوا» . . وأخرجنا حروف كلماتنا محشرجة من عمق الحنجرة كأنها صياح الأوز

دوكيومنتا «٩٢»
أضخم المعارض الدولية المعاصرة لكنه ليس أفضلها (*)

«الدوكيومنتا» هو أكبر معارض الدنيا وأخطرها. يقام كل أربع أو خمس سنوات فى مدينة كاسل الألمانية.

إلا إن «بيتر بلا جنز» الناقد الفنى لمجلة نيوزويك الأمريكية، كتب فى العدد الصادر فى عشرين يوليه ١٩٩٢. إن هذا الحدث الدولى الهائل فكرة عفىّ عليها الزمان. أقيم الدوكيومنتا لأول مرة سنة ١٩٥٥، تجسيدا لأفكار نبيلة لدى البروفسير «بود» الأستاذ بأكاديمية كاسل للفنون الجميلة أراد بها إعادة الروح إلى الثقافة الألمانية بعد السنوات العجاف التى سيطرت فيها الدكتاتورية النازية منذ توليها السلطة فى المانيا سنة ١٩٣٣.

سحب الدوكيومنتا عند ظهوره البساط من تحت أقدام « بينالى فينسيا » الايطالى رويدا رويدا، مع أنه أعرق المعارض العالمية ويرجع تأسيسه إلى عام ١٨٩٥ ويتنافس فى ساحته فنانو الدول بأحدث الابتكارات. فإن الدوكيومنتا كان متخصصا فى الفنون الأكثر معاصرة. وقد وصل إلى الذروة بين عامى ١٩٦٣ و ١٩٧٦. اتخذ طابع المهرجان العاصف، صاحب الإجابة الشافية لكل ما يتصل بالفنون المعاصرة. قدم خلالها للعالم «البوب آرت» - أى الفن من وجهة نظر رجل الشارع - و «المنيمال آرت» - أى فن الحد الأدنى - بالإضافة إلى تماثيل الهواء الطلق العملاقة وتجهيزات الفيديو.

للدوكيومنتا الفضل فى تسليط الأضواء على الفنان الألمانى جوزيف بويز (١٩٢١ - ١٩٨٦) الذى كان سياسيا وصاحب مبادىء خاصة. ظل حتى وفاته قوة عارمة فى مواجهة

(*) وضعنا هذه الدراسة بالاستعانة بتقرير الناقد الفنى لمجلة نيوزويك الأمريكية) سبتمبر / ١٩٩٢.

فنانى المقاولات امثال : اندى وارهول (١٩٢٨ - ١٩٨٧) . هكذا اكتسب الدوكيومنتا مكانته من سمة الإبداع المنزه عن الغرض، بينما تتسع تجارة الفن من شيكاغو غربا إلى يوكوهاما شرقا، واجتذب مشاعر جماهير الفن واحترام النقاد والمؤرخين، فى مسيرته لاستخلاص مضمون ما يجرى على الساحة الفنية بعيدا عن آليات السوق.

دورة ٢٠ سبتمبر ١٩٩٢، هى الدورة التاسعة للدوكيومنتا، لكنه لم يعد مؤشرا للاتجاهات الطليعية والقيادية فى عالم الحداثة. بالرغم من أنه يفوق الدورات السابقة فى الضخامة والميزانية المرصودة. تضم أبهاؤه وأفنيته أعمال ١٩٠ فنانا من ٤٠ دولة. أما الميزانية التى تعدت ١١ مليون دولار أمريكى فلم يخصص مثلها لمعرض معاصر من قبل.

«جان هوبيه» أمين عام الدوكيومنتا فى ذلك الوقت هو مدير المتحف البلجيكى تفرغ طوال السنوات الأربع للإعداد لهذا الحدث. ساعده أمين آخر هو «بارت دى بير» والناقد الايطالى « بيتر لويجى تاتزى » والمؤرخ اليونانى « دينيس زاكاروبولوس». لكن هذا الحشد للإمكانات والخبرات والأموال جعل من العرض شيئا أقرب إلى تشوين الأعمال الفنية، وليس تنظيمها على هيئة معرض. فقد تكدس معظمها فى ثمانية مبان بعضها قديم وبعضها جديد، تنتشر من حولها المجسمات والتجهيزات، الأمر الذى جعل من زيارة الدوكيومنتا رحلة عذاب.

بين المعروضات عملان بتاريخ ١٩٩٢ : أحدهما تمثال بدون عنوان يبعث على الرهبة والفزع للفنان ديفيد هامونز، والآخر لوحة للفنان جوناثان موروفسكى بعنوان رجل يسير نحو السماء. الرجل مصنوع من الألياف الزجاجية، ويخطو صعودا على عمود ينبثق من الأرض مرتفعا إلى ثمانين قدما، ويبدو فى الخلفية مبنى متحف قديم، به غرفة يكسو جدرانها ورق ترتسم حشود نمل عملاق. ثم تصميم فسيفساء (موازييك) للفنان «ويم دلفور»، انتاج ١٩٩٠، ١٩٩٢ ارضية تفترشها ترابيع خزفية، مصورة بدقة بالغة، برسوم مبتذلة أبعد ما تكون عن التهذيب والاحتشام. أما الفنانة «زوليونارد» فقد زادت الطين بلة بسلسلة رسومها الفاضحة التى تصور ما لا يجوز عرضه على الناس.

يرى الخبراء المتابعون أن تنافر المعروض فى « مدينة كاسل » يعود إلى تكدس المعروضات داخل المبانى، مما أفقدها المكانة والهيبة اللتين كانت تتمتع بهما، ويقدم دليلا على هبوط المستوى. فالأعمال المعروضة تفوق قدرة القاعات على الاستيعاب. وقد أدرك أصحاب «التجهيزات» هذا التحول فى طابع الدوكيومنتا - وهم الفنانون الذين

ينشئون أعمالا بيئية أو تجميعية فى ساحة العرض خاصة بهذه المناسبة - وهو أسلوب ظهر فى مطلع السبعينيات باسم «تجهيزات». وبدلا من أن يكون دور هؤلاء الفنانين مساعدة المعرض على أن يقول كلمته، من خلال التكامل والتضافر، أصبح هدفهم أن تطغى تجهيزاتهم على الأعمال الأخرى، بأن تكون أكثر ضخامة وعنفا وفظاظة وحمقا، مما جعل فنانى الدوكيومنتا كالمعوقين، يحاولون تحقيق أهداف تفوق إمكاناتهم الإبداعية.

لم يخفف من وطأة الأعمال الصاخبة العالية الصوت، سوى بضع لوحات للرسام الانجليزى: فرانسيس بيكون المولود سنة ١٩٠٩ ورحل عنا أخيرا - إضافة إلى أعمال الفنان الهندى الغريب الأطوار بوبن خاخار. ولوحات الفرنسى العجوز يوجين لوروى، الذى يكسوها بعجينة لونية ترتفع إلى بضع بوصات. وقد يصعب على زائر المعرض الكبير العثور على عمل رقيق يتسم بالفتنة والجمال. يشعر معه بالألفة والراحة. فوجود مثل هذا العمل هناك كظهور إحدى أزهار الأوركيد فى حديقة الصبار، وثيور التساؤل حينئذ عن سبب الجمع بين أعمال متنافرة بل متعارضة فى الدوكيومنتا التاسع، حتى ليخيل إلينا أنه يستعرض كل الاتجاهات الفنية والممارسات الإبداعية دفعة واحدة.

لقد فسر «هوبيه» - أمين عام الدورة - هذه الظاهرة بأن الفن يتغير بمجرد خروجه من ستوديو الفنان. وأن هيئة الأمناء التى يرأسها، أرادت أن تبتكر أسلوبا جديدا فى العرض، يواكب فن التسعينيات. لكن من المستغرب أن يتجاور عمل مثير جماهيريا كعمود مورولفسكى الذى يسير عليه رجل نحو السماء، ولوحات زوليونارد الفاضحة ذات الطابع الاجتماعى، مما يصيب زائر الدوكيومنتا التاسع بالإحباط، وتتداخل فى ذهنه المفاهيم، وهو يخوض غمار العرض الدولى المنتشر على نطاق واسع غير محكم، يوحى بأنه فقد الاتجاه ويحاول إرضاء كل الناس بمن فيهم غلاة السياسيين، وأصبح من العسير إنقاذه من الوهدة التى انحدر إليها.

.. من الجدير بالذكر أن مدينة كاسل التى يقام على أرضها الدوكيومنتا، تعتمد اقتصاديا على الرواج السياحى الثقافى الذى يصاحب هذه المناسبات. فقد حققت لها الدورة الأولى سنة ١٩٥٥ مائة وثلاثين ألف دولار. وفى عام ١٩٨٧ وصلت التقديرات إلى نصف مليون. ويتوقع الخبراء المزيد فى الدورة التاسعة. أما إذا استمر الخط البيانى للدوكيومنتا فى الهبوط، فلا شك فى أنه سيؤثر سلبيا على اقتصاديات المدينة الألمانية وشهرتها العالمية. بدأ الدوكيومنتا لينفخ الروح فى الثقافة الأوروبية بعد الكبت الطويل. كان هتلر يصف الفن الحديث بأنه منحط وملعون، فجاء الدوكيومنتا ليفتح الباب على

مصراعيه أمام رغبات الفنان ونزواته. وفى غمرة الحرية التى لا ضابط لها اختلط الفن باللافن والغث بالسمين. وتحت مسمى الفن شاهدنا منشآت حديدية كأبراج حقول البترول، ترتفع عشرات الأمتار وتتحرك يمنة ويسرة. تنفث الأبخرة وتطلق الأصوات المثيرة. وبمرور السنين أصبحت البدع تقليدا وذابت المعايير. وأمسى من العسير التفريق بين مفهموم الحداثة واللافن، مما تحول معه الدوكيومنتا إلى فكرة عفا عليها الزمن كما قال الناقد الفنى لمجلة نيوزويك الأمريكية. شاعت البدع فى المعارض العامة، وتحول الفن الحقيقى إلى الأسواق التى تتسع عاما بعد عام، وصارت شركات المزادات العالمية هى الفيصل فى تقييم الفنون قديمها وحديثها.

الفصل الثانى

النشاط الإبداعى بين مصر وأوروبا

- ◻ متحف تونى جارنييه (جداريات ليون)
- ◻ الطليعة الألمانية فى القاهرة
- ◻ الفن الفطرى فى ألمانيا
- ◻ رسوم وتشكيلات صغيرة من يوغوسلافيا
- ◻ تماثيل روسية فى القاهرة الكسندر مولوستوف (١٩٥٥)
- ◻ الفن النمساوى فى القاهرة ولفجانج هوليلنج (١٩٥٢)
- ◻ الفن الهولندى المعاصر نيكود ويستين (١٩٥٣)
- ◻ معارض مصرية فى الخارج
- ◻ فنون جميلة بلا قواعد
- ◻ الفن الإثنواجرافى الفنانة : أرسولا شتالدر (١٩٥٣)

متحف تونى جارنييه
(جداريات ليون)

. . فن الجداريات من أقدم أساليب التعبير الشكلى التى عرفها الانسان. تنوعت أغراضه عبر العصور، لكنه بقى حتى يومنا هذا، يؤدى دوره الجمالى والثقافى بين الشعوب المتقدمة حضاريا. أشهر نماذجه الأولى وجدناها منذ قرابة الأربعين ألف سنة، على سقوف وجدران كهوف لاسكو فى جنوب فرنسا والتاميرا فى جنوب غرب أسبانيا. والجداريات تصاوير مرسومة بالخط واللون، أو منحوتات بارزة، وهى فى كلتا الحالتين ذات موسوعات جمالية مقروءة.

تعتبر الجداريات الست العملاقة، التى احتفلت مدينة ليون بفرنسا بتنفيذها الواحدة بعد الاخرى خلال عام ١٩٩٤، أحدث أمثلة لهذا النوع من الإبداع الفنى. وفى مهرجان مهيب فى شهر مايو ١٩٩٤ أزيح الستار عن إحدى هذه الجداريات، التى أبدعها باسم الفن المصرى العصرى الفنان الطليعى المرموق عبد السلام عيد. رشحته الدوائر الفنية المصرية للقيام بهذه المهمة الصعبة، بعد أن طلبت فرنسا من خلال وزارة الخارجية، اختيار الفنان القادر على إنجاز هذا الإبداع الصرحى على جدار يتسع إلى مائتين وخمسين متر مربعا (١٠×٢٥ مترا) بعنوان المدينة المثالية. وهى لوحة جدارية تشكل مع مثيلاتها فى نفس المكان ما يسمى «متحف تونى جارنييه»، وهو ليس متحفا تقليديا كما يتبادر إلى الذهن: مبنى فسيح تنتظم جدرانه وأبهاءه لوحات وتماثيل أو تحف أثرية وما إلى ذلك، إنما هو متحف مفتوح، لا حجاب بين كنوزه الثمينة وعيون الزائرين وهو عبارة عن عمائر تاريخية تسهم مؤسسة اليونسكو مع الجمهورية الفرنسية فى تدعيمها وترميمها، فى المنطقة الصناعية القديمة التى يرجع الفضل فى إنشائها منذ سنة ١٩٠٠ إلى المهندس «تونى جار نييه» رجل المال والأعمال. فأصحاب الثقافات المتقدمة كالأوروبيين والأمريكيين

الشماليين ، لا يتركون أسماء رواد حضارتهم تبهت وتنمحى على مرور الايام ، ولا يهملون آثارهم تدرس ويقضى عليها الزمن وتدفن تحت أنقاضها ذكريات أمجادهم .

لم يكن اختيار عبد السلام عيد من بين آلاف الفنانين المصريين اختيارا من فراغ . فهو أستاذ الجداريات فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية ، وصاحب تجربة فريدة ومشهودة تتسع إلى مائة متر مربع (١٠×١٠ أمتار) فى منطقة ستنالى ، على واجهة فندق سان جيوفانى أنجزها فى منتصف عام ١٩٩٢ بمربعات الفسيفساء مضافة إلى منحوتات أسمنتية بارزة تشير إلى القواقع والأسماك والشباك ، وما يتوافق مع الجو البحرى على شاطىء المتوسط حيث يقوم الفندق . وقد استخدم كعادته فى تلويناته الإبداعية الشهيرة ، شباكا حقيقية من الحديد تغطى مساحات معينة من التصميم . مع إدخال النوافذ والفتحات التى تتوزع المسطح ، ضمن التكوين الفنى فى حبكة متماسكة . وهى امتداد لفكره الإبداعى المعروف ، الذى يمكن تمييزه فى المعارض الجماعية بالخامات المبتكرة المتناثرة ، التى تتآلف بين يديه فى انسجام مثير للخواطر ، مؤثر فى النفوس من خلال معايير استطيقية غير تقليدية ، كثيرا ما عجزت عن إدراكها مفاهيم اعضاء هيئات التحكيم من الفنانين ، حتى أنهم منحوه فى احدى دورات بينالى الاسكندرية ، جائزة أولى فى التصوير - أى الرسم والملون - على مجسم من الفن التجميعى ، قوامه المواسير والأسلاك ومصابيح الكهرباء والخشب والقماش وما إلى ذلك .

كان تكليف عبد السلام عيد من قبل فرنسا واليونسكو فى شهر إبريل من عام ١٩٩٣ . وما لبثوا أن أرسلوا إليه مندوبا خاصا ، ليشرح له فحوى التصميم المطلوب . وهو الفرنسى الجزائرى « حليم بن سعيد » مدير ما يسمى «مدينة الابداع» فى ليون . شرح له تاريخ المهندس العبقرى الرائد « تونى جارنييه » ، وكيف وضع تصميما مثاليا للمدينة الصناعية . وحين تنبهت بلدية ليون إلى أن المنطقة الأثرية بدأت فى التآكل ، أسندت عمليات الترميم إلى معهد البحوث فى المؤسسة المسماة «مدينة الإبداع» ، وهو متخصص فى الجداريات وله اعمال معروفة فى مختلف بلدان أوروبا وأمريكا . اقترح المعهد تغطية خلفيات العمائر - التى كانت مساكن العمال - فى الماضى - بجداريات عملاقة تحكى إنجازات المهندس العبقرى «تونى جارنييه» فتم تكليفة بتصوير ست عشرة لوحة على بعض الجداريات بعد ترميمها وطلائها ، تعبر عن الافكار الريادية التى نادى بها «جارنييه» وحققها فى هذه المنطقة من مدينة ليون . تتسع كل لوحة إلى ٢٥×١٠ أمتار ، أبدع الفرنسيون تكويناتها وأشرفوا على تنفيذها . هذه الجداريات هى التى تسمى «متحف

تونى جارنييه» . ثم أرادت بلدية مدينة ليون، بالتعاون مع مؤسسة اليونسكو تدعيمها بست جداريات إضافية . يبدعها فنانون مرموقون، من ست دول مختلفة . يمثلون ثقافة شعوبهم . ووقع الاختيار على المكسيك والولايات المتحدة والهند وساحل العاج ومصر وروسيا . طلبوا من كل منهم ترشيح من تراه قادرا على تصميم عمل صرحى باسم المدينة الفاضلة تحقيقا لفلسفة جارنييه العالمية، وإحياء وتخليدا لذكراه كواحد من بناة الحضارة . وقد نبعت فكرة استدعاء فنانين من ثقافات مختلفة وعريقة، لأن المحتفى به شخصية إنسانية، أثرت على الهندسة بعامة .

طلبوا من كل فنان تصميما يعبر عن فكرة «المدينة الفاضلة» أو المثالية، بمقياس الرسم فى مساحة ٢٠٠×١٢٠ سم، ينفذها الحرفيون بإشرافه . وكان على عبد السلام عيد تقديم مشروعه فى نهاية شهر إبريل عام ١٩٩٣ فى ليون بفرنسا، ليحصلوا على موافقة جهات ثلاث : مكتب مدينة الإبداع والبلدية ومندوبى هيئة اليونسكو . وقد تم عرض التصميمات الستة فى حفل كبير بهيج، حضره ممثلون لوزارة الثقافة الفرنسية، والكثيرون من مديرى الجاليريهات الشهيرة «قاعات العرض» . الأمر الذى يكسب الأعمال مصداقية وصمودا للزمن، كمقتنيات يتكون منها متحف «تونى جارنييه» المقترح . ومن الجدير بالذكر، أن مندوبين عن أهل المنطقة التى يقع فيها المتحف قد شاركوا فى الحفل، وأبدوا رأيهم بالموافقة، على تصميمات الجداريات التى سيعايشونها أجيالا بعد أجيال . بلدان الثقافات الاورو - امريكية المتقدمة، لا يفاجأ الأهالى بتغيير بيئتهم دون استشارتهم - حتى لو كان التغيير إلى الاحسن . كان على كل فنان أن يقدم مع تصميمه المقترح شروحا تفصيلية، لكل ما يتآلف منه التكوين من عناصر ورموز وإشارات .

من المعروف ان فناننا الطليعى عبد السلام عيد، لم يقدم عروضه الخاصة أو الجماعية عملا واحدا مسبوقا أو منقولا، كما يفعل السواد الاعظم من فنانينا كبارا وصغارا . إنه من القلة النادرة المعدودة على أصابع اليد الواحدة، المتفردين بالإبداع المصرى العصرى . ولو استطاع أحد الموظفين أن يتحمل مسئولية هذا العمل الفنى العالمى، لذهب أحد أعضاء لجنة الفنون التشكيلية والمركز القومى . لقد مثل عبد السلام عيد أصدق تمثيل . استمد مصداقيته من تاريخ حافل بالانجازات منذ تخرجه فى كليه الفنون الجميلة السكندرية سنة ١٩٦٩ . لقد احتشد لإنجاز هذا العمل الخطير، الذى سيبقى عشرات السنين وربما المئات، مثيرا للمقارنة والمفاضلة بينه وبين اللوحات الأخريات مستنفرا أقلام النقاد من انحاء العالم . استرجع كل خبراته السابقة، بغض النظر عن العشرة آلاف

فرنك، التى ستدفعها مدينة ليون وهيئة اليونسكو فى مقابل التصميم والاشراف على التنفيذ. فإذا كانت المكافأة ضيئلة، فالكسب الأدبى لمصر لا حدود له.

اعتبر عبد السلام عيد كل إبداعه الفنى الماضى، عناصر وتخطيطات مساعدة على تشكيل تلك الجدارية الضخمة ذات المائتين والخمسين مترا مسطحا. لوحة بارتفاع عمارة من ثمانية طوابق، وعرض يناهز ثلث الارتفاع ٢٥مترا×١٠ أمتار. لوحة واحدة بألوان الاكريليك البلاستيكية. منفذة على جدار بسمك عشرين سنتيمترا، من مواد بناء خاصة تحتفظ بنضارة الالوان، التى بدورها لا تتأثر بعوامل التعرية التى تفل الحديد. هذا الجدار المستحدث، مثبت على خلفيات المساكن القديمة بعد ترميمها وطلائها.

إذن.. فقد أدخل عبد السلام عيد زبدة إبداعه الفنى السابق، فى مكونات العمل الجديد العملاق. وبما أن الموضوع المطروح يدور حول المدينة الفاضلة أو المثالية، فقد استعان بعمل بنفس العنوان، كان قد عرضه فى بينالى فينسيا سنة ١٩٨٤ تكوين على شكل واجهة معبد فرعونى، يتضمن مجموعة من الدوائر الكهربية المطبوعة (ترازستر) تعكسها مرايا إلى الداخل فتبدو كالأبراج. كما توحى بالكتابات الهيروغلوفية والعربية. إلا إنها ليست هذه أو تلك، إنما هى رموز الاتصال العصرية، عن طريق الكهرباء والتكنولوجيا الحديثة. استحضرها فناننا كنقطة انطلاق فى تصميم الجدارية العملاقة. ثم استطرد بإدخال مختارات بأكملها من ابداعاته السابقة، التى طالما شاهدناها واثارت فضولنا وجذبت مشاعرنا فى المحافل المحلية. ونستطيع ان نقرب الفكرة إلى أذهاننا بالقول: إنه قام بعملية إعادة خلق موضوعاته السابقة، بما يشبه التوليف (المونتاج) مع التصرف وإعادة صياغة البناء الكلى. بل إنه أثناء الاشراف على التنفيذ، كثيرا ما قام بالحذف والإضافة.

ضمن مكونات الجدارية العملاقة، عمل بعنوان «النافذة» أو «الأفق» من مقتنيات متحف الفن المصرى الحديث. يصور البحر والأمواج ورؤية للمستقبل لا يعوقها عائق. وعمل ثان من مقتنيات دوسلدورف بألمانيا بعنوان « البيضة » يجسد رؤية الفنان المستقبلية من جانب آخر. كذلك استلهم عرضه فى بينالى الاسكندرية سنة ١٩٧٦ بعنوان « صدمة المستقبل ». وهو مجسم يرتفع إلى قرابة المتر، يتألف من مواسير وأسلاك وأخشاب ومصابيح كهرباء، وقد روينا كيف لم تدرك هيئة التحكيم ماهية إبداع عبد السلام عيد، فمنحه الجائزة الأولى فى فن التصوير فى الرسم الملون. توسط هذا العمل صرحية ليون ليرمز إلى التفوق التكنولوجى والعقول الألكترونية والتقدم العلمى فى العصر الحديث.

وإلى أن المدينة الفاضلة - موضوع الجدارية - ينبغى أن تقوم على العلم والتكنولوجيا ، واحترام ما يتحلى به الانسان من قدرات عالية فى مختلف المجالات . أراد أن يعبر عن أن الحضارة البشرية الراهنة ، إنما هى ثمرة ما حققه الجنس البشرى من نجاحات عبر العصور التاريخية وايماء إلى أن المدينة الفاضلة ، تقوم على وسائل الاتصال والمعلومات المتقدمة ، حتى تكفل لأهلها الراحة والرفاهية وفرصة التفكير والابداع العلمى والفنى .

حفلت رائعة عبد السلام عيد بمزيج من الرموز والعناصر ، التى تشير إلى مختلف الحضارات الكبرى الفبرعونية والاغريقية والرومانية . إشارة ذكية إلى أن الحاضر ، مهما بلغ مع التقدم الهائل ، لا يمكن أن ينفصل عن الماضى مهما كان بعيدا وبسيطا . وأن احترام التراث وتنقيته ، هو الطريق الامثل لتشييد المجتمع المتقدم . . أو المدينة الفاضلة موضوع التصميم العملاق الذى أبدعه فناننا الكبير .

بين الرموز التى احتوتها الجدارية الضخمة : صور لرأس رومانى وقط اسود فرعونى الطابع ، وعين كأنها تتطلع إلى المستقبل ، وتماثيل وأيد وآذان ، تتوزع خطوطا لا تدرى إن كانت كلمات عربية أو حروفا هيروغلوفية ، تنتشر فى حشد جمالى من أشكال الدوائر الكهربائية الترانزستور ، وغيرها من آيات التقدم العلمى فى السنوات الختامية من القرن العشرين ، فى تكوينات استطيقية تحكمها منظومات لونية تعبيرية مجردة ، تعيد إلى ذاكرتنا المفاهيم التى طرحها الرسام الروسى الاصل الالمانى الإقامة فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) فى نظريته عن روحانية الفن .

من الجدير بالذكر فى هذا السياق ، أن التصميم الذى قدمة عبد السلام عيد لهيئة التحكيم فى مدينة ليون ، كان منفذا بطريقته المعروفة وهى تثبيت أشياء جاهزة كالدوائر الكهربية المطبوعة (الترانزستور) والأسلاك والصواميل وما إلى ذلك بما يسمى «كولاج» - أى اللصق - لكنه لصق أشياء وليس مجرد اوراق وصور . وكان عليه أن يقدم مذكرة تفسيرية مكتوبة ومرفقة بالتصميم . يشرح فيها مضمون الرموز المودعة فى المشروع . وأن يفسر شفاهة ارتباطها بموضوع الجدارية . ففى الثقافات الأولى لا يقبل ما يجرى فى مصر والعالم الثالث ، من عرض لوحات أو تماثيل مجهولة الهوية بدعوى منح المتلقى حرية التفسير . وغنى عن القول أن فرنسا هى مهد الحداثة فى العصر الحديث .

لقد عرض عبد السلام عيد تصميمه على ملأ من ممثلى اليونسكو ومدينة الإبداع ومدينة ليون ووزارة الثقافة الفرنسية وسكان المنطقة واصحاب قاعات العرض

«الجالاريهات». وقف أمام كل هؤلاء يفسر رموز جداريته ويشرحها، ويجيب عن الأسئلة التى توجه إليه من أى رجل أو سيدة من الحضور. وقد نجح فى هذ اللقاء الصعب بجدارة - ليس عن طريق الجدل الديماجوجى الذى نسمعه من المدعين فى الثقافات المتخلفة، بل لتميز الإبداع المبنى على العلم والثقافة وصدق التعبير وأصالته. فالاعمال المتحفية التى سبق للفنان إبداعها، كانت الدعائم القوية التى أقام عليها تصميمه الجديد. المؤسس على خبرة فريدة بمختلف الخامات وامكاناتها التعبيرية. فهو من الفنانين النادرين، الذين يستخدمون المواد والأدوات للتعبير عن مضمون إنسانى ثقافى، وليس لمجرد الإدهاش والإبهار وخداع المتلقى «الزبون». فالشعر والأدب والموسيقى والعلوم الإنسانية، التى تشكل الجانب الأكبر من ثقافة فناننا، تترك بصماتها واضحة على أعماله، منذ ظهر على مسرح الحركة الفنية منذ خمسة وعشرين عاما. ، بالرغم من أن اللوحة الحائطية، لم تنفذ بنفس الخامات والأشياء الملصقة، التى أودعها الفنان النموذج المصغر للمشروع، استطاع الفنيون الذين عملوا فى التنفيذ، أن ينقلوا بألوان الأكريليك البلاستيكية، تأثيرات الدوائر الكهربائية الترانزستور والاسلاك وماليها، بفضل إشراف الفنان خلال العام الماضى على فترتين، امتدت كل منهما إلى اسبوعين على وجه التقريب، وتم خلالهما بعض التعديلات الضرورية التى استلزمها التكبير الضخم، الذى يرتفع كما أسلفنا القول إلى ما يناهز الثمانية طوابق، ويمتد عرضها إلى ما يقارب ثلث هذا الارتفاع.

المجسمات التى أبدعها عبد السلام عيد إضافة أصيلة حقيقية للحركة الفنية فى الشرق الأوسط. تتويج وبلورة للأفكار والمحاولات التى انبثقت فى أوروبا مع مطلع القرن العشرين. فالخامات والأشياء التى يستخدمها فى إبداعه وممارساته تبدو غريبة شاذة فى عيوننا. تدفعنا أحيانا إلى إنكارها. لأنها «خارجة» على القوانين الاستطيقية التى نشأنا معها. المعايير التى تواضع عليها الجنس البشرى منذ وعى انسانيته. إلا أن هذه المجسمات لها أصول وجذور تعود إلى العقد الأول من القرن.

ذلك أن الأسبانى بيكاسو استلهم الاقنعة الزنجية سنة ١٩٠٧، وخرج على الحركة الفنية بما أسماه النقاد «المدرسة التكعيبية». وبعد عام واحد، استوحى المثّال الايطالى «بوتشيونى» نفس الاقنعة، التى يصنعها الزنوج من الخشب والقش والريش والقماش والالياف، بعد إفراغها - مثل بيكاسو - من محتواها الطقوسى الشعائرى. أصدر بوتشيونى بيانا «مانيفستو» باسم المذهب المستقبلى، أهاب فيه بالفنانين ان يستخدموا فى

تشكيل تماثيلهم عشرين خامة. لكنه لم ينفذ وصاياه، وأبدع تمثاله الوحيد من البرونز. يصور به إنسانا يهم بالتحليق فى الفضاء. ولم تجد تعاليمه طريقها إلى قاعات العرض قبل عام ١٩٤١. حين قدم الفرنسى جان دوبوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) إلى جمهور باريس، مجموعة من اللوحات المجسمة التى شكلها من القار والأسفلت والخشب والحديد والسلك وما إلى ذلك مما نادى به بوتشيونى. أما «حركة الدادا» التى انبثقت فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦، فلم تحفل بآراء بوتشيونى رغم تمردها على جميع القيم الفنية والأخلاقية.

لم تسمح سنوات الحرب العالمية الثانية، بالالتفات إلى أعمال «دوبوفيه» ونظريته حول ما أسماه «اربروت» - أى الفن الخام أو المادة الأولى للجمال. وماكاد السلام يرفع اعلامه سنة ١٩٤٥، حتى بدأ طوفان من المذاهب الإبداعية، تداخلت فيها وصايا المثّال الايطالى «بوتشيونى». مذاهب مثل «الفن المستحيل» و «الفن الادراكى» و«الاعمال الارضية». . إلخ. حتى أصدر الايطالى «جيرمانو سيلانت» كتابا سنة ١٩٦٩ بعنوان: «ارت بوفيرا» - أى الفن الفقير، يضم معظم هذه الاتجاهات، التى لا ترتبط بأى معايير استطيقية تقليدية.

وفى عام ١٩٧٢، أصدر الناقد المؤرخ الانجليزى «رودجر كاردينال» مؤلفا بعنوان «الفن الخارج». وفى ١٩٨٥ نشر الفرنسى « كريستيان دولا كامبانى » كتابا آخر بنفس العنوان، لتفسير وشرح وتحليل الممارسات الإبداعية المغايرة لما تعارفنا عليه من مقاييس الفن والجمال، طوال السنين الماضية التى عاشها الانسان على الأرض. وتعتبر مجسمات فناننا « عبد السلام عيد » تجسيدا معقولا ومقبولا لأحد جوانب ما أصبح يعرف حاليا بالفن الخارج. ولا تنفى فى نفس الوقت التعايش مع الفنون المرئية التقليدية بأنواعها، فى ميادين الرسم والتلوين والطباعة وتشكيل التماثيل. فظهور صياغة مبتكرة لـلتعبير الفنى لا يجب التراث الانسانى، بل يثريه ويضيف إليه تراثا جديدا.

الطليعة الألمانية فى القاهرة
(وضعت هذه الدراسة فى يوليو ١٩٨٥ قبل انهيار سور برلين)

ثلاثون فنانا وفنانة من برلين الغربية ، دعتهم كلية الفنون الجميلة القاهرية فى يوليو/ ١٩٨٥ لإقامة عرض لفنون النحت والحفر والرسم الملون . كلهم من الشباب تحت الأربعين ما عدا « بن فارجن » الذى تجاوز الخامسة والخمسين . لكنه يذيب هذا الفارق الزمنى فيما يشيعه من مرح وبهجة ، برأسه الاصلع وجسده الضئيل وملابسه الطريفة . وربما كان أكثر الجميع مغامرة وإغراقا فى البدع الفنية . فقد صنع حوضا فى قاعة العرض بمساحة متر مربع تقريبا ، أحاطه بسياج من قوالب الطوب وملأه بالرمال والأحجار الصغيرة . وزرع فى وسطه أوراق نبات جافة مضى يسقيها بالرمال من آنية فى يده طوال فترة الافتتاح . . كأنه يرويها بالماء . حين اختاره المسئولون الألمان للإسهام فى هذا المعرض ، رأى إن مصر ليست سوى صحار وأهرامات فرمز لها بهذا التكوين . يقول به أن مصر القديمة لم تمت ومازالت تعلم العالم . يسترشد فى ذلك «القول» بعبارة نسبها إلى «ليونارد ودافنشى» مفادها : طوبى لمن ينصتون إلى حديث الموتى . !

لم أستسغ أسلوب وشكل التعبير عن تلك المقولة ، لكن توجد ثمة فلسفة كامنة فى هذا النشاط الإبداعى . وحين استأنفت حوارى مع « بن فارجن » على مائدة العشاء فى اليوم التالى تبينت سعة اطلاعه وعمق إدراكه لما يقرأ .

ثلاثون فنانا هم أصحاب الاعمال المعروضة لكن سبعة فقط تمكنوا من الحضور ، سيدتان وخمسة رجال بصحبة ناقد شاب يكتب فى عدة صحف ومجلات فى برلين الغربية . ووزير الثقافة لقطاع « شارلوتنبورج » وهو على درجة عالية من الدراية بشئون الفن التشكيلى وتاريخه . بالرغم من تواضعه الشديد وتقديمه للناقد الشاب على أنه خير المتحدثين فى هذا الميدان . ولقد عرض عليه المسئولون المصريون معاملة خاصة لكنه

فضل رفقة الفنانين وعاش معهم فى فندق كلية السياحة بالمنيل، فى جو يسوده المرح والفكاهة حتى تدمع العيون.

ليس بين الفنانين السبعة من يتحدث أو يفعل مثل «بن فارجن». كلهم ملتزمون بالتعريفات التقليدية لفنون النحت والحفر والرسم الملون. النحات الوحيد بين العارضين هو «جورج فسترهيد» الذى قدم تماثيل برونزية جميلة ومثيرة بارتفاع ٤٠ سم تقريبا. رمز بها للتقدم وحركة الحياة وعجلة الزمن. اتبع أسلوبا يجمع بين المحاكاة الموضوعية والتعبير الذاتى، مستلهما اتجاهات قديمة كالمدرسة المستقبلية (١٩٠٨) فى تصويره السيقان المتتابعة رمزا للحركة. فاتسم عمله بالحداثة شكلا وموضوعا ومضمونا. أما «بن فارجن» فيسمى عمله «فن الحدث» بفتح الحاء والدال أى أنه عمل ينتهى تأثيره بإنتهاء العرض وهو ضرب من البدع وظهر فى السبعينيات فى أمريكا بنوع خاص ومن أمثلته مجموعة أسياخ الحديد ومجروش الرخام والحبال التى عرضها الجناح اليونانى فى بينالى الاسكندرية فى نفس العام، وظنتها لجنة التحكيم المصرية عملا فنيا فمنحتها الجائزة الأولى لفن النحت من حيث هو إبداع تمثال ذى أبعاد ثلاثة تأمله من جميع الزوايا على مدى ٣٦٠ درجة.

فى خبرات الألمانى «بن فارجن» ما يبرر نشاطه الإبداعى. فهو عصامى التعلم لم يتخرج من أكاديمية الفنون الجميلة. مارس فن النحت وعمل كمهندس ديكور فى المسرح استدعته الأكاديمية ليساعد استاذ فن النحت. ويبدو أنه اقتنع من قراءاته وعمله فى المسرح أن لا وجود مستقل لأنواع الفنون الجميلة من نحت ورسم.. إلخ. ويضرب مثلا بالمعبد المصرى القديم الذى يجمع النحت والزخرفة والرسم الملون والعمارة فى عمل واحد، غافلا عن التغير الثقافى الذى تم من آلاف السنين. وظهور العديد من العلوم والفنون والتخصصات. وتغير المدركات وطريقة الحياة، لكن الأغرب من حوض الرمال المحاط بقوالب الطوب هو حديث الفنان عن تأثره بالمعابد المصرية القديمة.. وإبداع كل من النحات الفرنسى «رودان» ومعاصره الرومانى «برانكوزى»، الذى ظهر فى فجر القرن ليؤسسا حركة النحت الحديث. إنه بذلك يلوى ذراع المنطق حتى يكسرها لكى يتفق مع ما يظن انه الحقيقة. حيث لا علاقة بين ما يقول وما يفعل.

ضم المعرض وجهات نظر تتراوح بين أقصى التطرف المتمثل فى حوض الرمل الذى أشرنا إليه، وبين منتهى الواقعية الأكاديمية والمحاكاة والموضوعية. الأمر الذى ينم عن سعة أفق المسئولين الألمان عن الثقافة، كل اللوحات تقريبا اعتمدت على وضوح الرؤية

ورمزية العناصر، مع قوة التشكيل الاستطيقى لإيصال «المضمون» إلى المتلقى وإشباع حاجاته الوجدانية والروحية فى نفس الوقت وربما كان «جورجن فيللر» فى طليعة الرسامين المعبرين عن مأساة الشباب فى العصر الحديث. . بلوحة الأيدى - ٧٠×١٠٠ سم - حبر شينى على ورق. راحتان متعانقتان ببعضهما تتوسطان فراغ اللوحة. التفاصيل الدقيقة تشكل الأصابع وثنايا الجلد وتكاد تظهر المسام. تعبير تشريحى قوى لراحتى رجل وامرأة اعلى من مستوى النظر. تبدو المدينة فى الفراغ المتشكل سابحة فى بحر الظلام بشوارعها أو بيوتها وإشارات المرور. تكوين يحمل معنى الخوف والقلق والبحث عن الأمان، فى تعبير إنسانى تعجز عن تحقيقه الصور التجريدية.

وبينما ينصرف معظم فنانينا إلى عبث تجريدى وصور ركيكة كالتى عرضت فى مسابقة «من وحى النيل» ويغفلون بسذاجة طفولية عن المذابح والمجازر التى تقضى على الإنسانية قبل الانسان. بينما يحدث كل هذا فى عقر دارنا وينحدرون إلى هوة التجريد والركاكة واللامبالاة، يقبل مع الوفد الألمانى الغربى الرسام الملون «بيتر سورج» ليعلمهم كيف يحسون بمأساة حياتهم فى لبنان والعراق وايران وجنوب افريقيا وجنوب السودان وفى اثيوبيا وافغاستان. . إلخ . . صور «سورج» حشدا من القتلى كأنهم بقايا مذبحة « صابرا وشاتيلا ». تختلط الايدى بالأرجل بالرءوس ببقايا السلاح بالأشياء فى ايقاع حزين ومشهد أليم مهين. تبرز فى الافق رءوس القتلة يتأملون ما جنت أيديهم. أن «ارابسك الظلال» الذى يتخلل العناصر المرسومة يؤكد ترابط التكوين وخضوعه للقيم الفنية . . فقد استطاع الرسام بصياغته الفنية العالية أن يرفع فى قوة التعبير ودرامية التكوين وحيويته مع إضافة اللمسة الانسانية، مشاركا رجال العالم ونساءه فى آلامهم وآمالهم، ولم ينصرف إلى التغنى بالايقاعات التجريدية التى لا معنى لها.

«اليونورفوكس - هيد لبرج» - ٣٥ سنة - رسامة تجريدية تعبيرية تخفى مأساة حياتها خلف فيض من المرح والبهجة، تذكرنا ببعض رسوم السويسرى «بوب كلى» أو الاسبانى «جوان ميرو» مساحات لونية خفيفة عليها علامات سوداء وإشارات هيروغليفية كما لو كانت ابجديات لغة عجيبة. ليست فنانة عبثية لأنها تريد أن «تقول» والمتلقى «يحس» بعمق رغبتها. سألتها عن تفسير لوحاتها فأجابت بأنها رسائل غرامية كالتى يكتبها المحبون. أرادت بها أن تعرض مشاعرها وأحاسيسها كأنها صفحات من مذكراتها الشخصية. تشبه حروف الهجاء لكنها لا تقرأ مع ان الجميع يحسونها. حين تخرجت فى كلية الفنون الجميلة سنة ١٩٨٠ كانت ترسم المناظر والطبيعة الصامتة والصور الشخصية بأسلوب

واقعى تقليدى ، ثم بدأت - أسلوبها التجريدى التعبيرى بعد أن شب الخلاف بينها وبين زوجها سنة ١٩٨١ . دفعها الاكتئاب إلى كتابة المذكرات وقرض الشعر ، لكنها أرادت أن يشاركها الناس آلامها النفسية دون أن تكشف عن اسرارها . فالاعتراف - كما يقول السيكولوجيون - يريح النفس ويزيل التوتر . أرادت أن تنسى الاحداث - المؤلمة فحولتها إلى لوحات تصويرية . وبالرغم من أن المضمون ذاتى وبسيط ولا يعنى أحدا غير الفنانة وزوجها ، إلا أنها ليست عبثية . وإن كنا نفتقد فى ابداعها كل المقومات الفنية ماعدا «الايقاع» فى تتابع الاشارات والسطور . و« التوافق اللونى » الذى تلحظه فى الخلفية كاملة التجريد .

بالرغم من أعمال « بن » و« فوكس » فالمعرض تغلب عليه روح الفلسفة الاجتماعية والاحساس الانسانى وطابع الجدية وحداثة الأساليب وتنوعها . استخدمت فيها خامات جديدة غير ألوان الزيت والماء التقليدية والأحبار . كما ظهر بوضوح الاهتمام بالتعبير بلغة الشكل - أى تأثير الخطوط والألوان والملامس والمساحات ومما يتعلق بكل ذلك من قيم فنية . لكنهم لم يقتصروا على «لغة الشكل» دون وضع «مفاتيح» التواصل مع الملتقى . ففى لوحاتهم عناصر مقرءوة تتيح الفرصة لإدراك التعبيرات الشكلية المجردة التى لم يضعها الفنان الالمانى عبثا واستخدموا الخامات للتعبير وليس للإدهاش والإبهار فتنوعت بين الجص والبلاستيك أو الصور الفوتوغرافية الملصقة مع إكمال التكوين بالرسم اليدوى الملون . وكل ما تتضمنه اللوحات من قيم جمالية ليس موضوعا لذاته وإنما لإكمال التعبير وتجسيد الفكرة والخيال .

فى جميع الأعمال تقريبا نلتقى بشىء من « المحاكاة » فى تشكيل العناصر وليس فى التكوين ومنطق التعبير . وفكرة المحاكاة ظهرت أول ما ظهرت فى كتاب الشعر للفيلسوف اليونانى «أرسطو» منذ أكثر من ٢٣٠٠ سنة . ولا مكان لها فى ميدان الرسم والنحت بسبب استحالة تحقيقها حتى على الفوتوغرافيا . الامر الذى أسفر عن«السوبر رياليزم» فى السبعينيات وعدم «المحاكاة» لا يعنى الخروج عن إطار التواصل لأن المتلقى يتبين المضمون حين تكون عناصر التكوين ذات «دلالة» يدرك مغزاها قياسا على خبراته السابقة .

لقد وصل الفنانون الألمان بفن الرسم بالقلم الرصاص والحبر إلى درجات رفيعة من الدقة والبراعة والجمال . ومن المعروف ان حركتنا الفنية ينقصها هذا الفن الراقى . ففنانونا يفضلون التلوين بالسكاكين والفرش العريضة وتغطية المساحات بألوان الزيت

والبلاستيك، بعكس ما يتصف به الفنانون الالمان من مواجهة الخامة. . وصراحة التعبير. . وحرية الفكر وسعة الأفق ورحابة المعرفة بالفلسفة والعلوم الاجتماعية. . والرغبة فى التواصل مع المتلقين، مع مهارة الاداء وبراعة التنفيذ. معظم الاعمال تتمتع بالحيوية والجاذبية والدراماتيكية، لا يستطيع المتلقى أن ينتقل من لوحة إلى أخرى قبل أن يشبع وجدانه وفكره وخياله ومازال فى نفسه شيء منها.

تتألق من بين الاعمال لوحات الرسام والحفار القديم «ماتياس كوبيل» استعراض للدقة البالغة وبراعة الاداء وانسانية المضمون وعالميته خاصة فى لوحة «السلم». . صور فيها رجلا معلقا فى الهواء - يكاد يفلت ويسقط من حالق. له سمات المثقفين بنظارته وكامل ملابسه وجدية ملامحه، أشار الرسام إلى الارتفاع الشاهق بالسحب التى تبتلع معظم الخلفية، والاشجار العارية البعيدة المنظورة من أعلى فى الارض الجرداء. فى تعبير عميق عن وحدة انسان العصر فى مواجهة المشكلات. لم يقف وضوح المعنى عقبة فى طريق القيم الاستطيقية التى يسودها ايقاع بطيء. فى ظلال السماء وتضاريس الارض وانبثاق الاشجار ودرجات السلم المتطاير واطراف الرجل المتشبث بالحياة. تكوين درامى يجسد أفكار الفنان وفلسفته.

النحاتة « تانيا شوينبرج » لم تستطع نقل تماثيلها من برلين إلى القاهرة فاصطحبت لوحات صورتها بأسلوب « الكولاج » اختارت أوراق الكوتشينة لتقصها وتلصقها فى صورة راقصة فى حركة. لم تضع أوراق اللعب عبثا وإنما من قبيل إشراك الخامة فى التعبير عن اللهو المواكب للرقص ولا يخفى علينا النزوع إلى المحاكاة والاهتمام بالفورم الذى يصلح للتنفيذ نحتا مصبوبا بالبرونز.

من السذاجة أن يتصور أحد أن أوروبا قد حققت هذا التقدم الهائل بالصدفة. وأن مستنقع التخلف الذى نخوض فيه يرجع إلى سوء الحظ. فالمعرض الذى جاء به شباب فنانى برلين الغربية، يعكس صورة على قدر كبير من الدقة لما يجرى على الشاطيء الآخر من المتوسط، نلمس فى احاديث وكتابات «بيتر مودرا» - وزير الثقافة - الذى رافق الفنانين، فى مقدمة الكتالوج كلمة قال فيها: الفن لا يمكن أن يصل إلى نهايته بالزخرفة ولكن لا بد أن يكون جزءا معبرا وانطباعا من واقع الشعب، ومن واقع الوضع السياسى له والصور والتماثيل التى أتينا بها لمعرض القاهرة من برلين - شارولوتنبرج - التى تعتبر جزءا رئيسيا من برلين الغربية اليوم - تعكس الحقيقة مرة أخرى.

ادرك «بيتر مودرا» أن انفصال الفنون الجميلة عن السياسة وقضايا المجتمع يلغى قيمتها الثقافية . شأن المسرح والسينما والتليفزيون والادب والشعر والرقص . أليست باليهات «كسارة البندق» و«زهرة الصخر» و«بحيرة البجع» . . إلخ تتعلق بقضايا الحياة؟ ولوحات «جيرنيكا» لبيكاسو و «الحرية تقود الشعب» لديلاكروا و «إعدام الثوار» لجويا . . و«الميثاق والسد العالى والسلامة» لعبد الهادى الجزار . . «ونهضة مصر» «لمحمود مختار . . إلخ ، اليست هذه الاعمال ترتبط بقضايا الشعوب؟

عدة أسئلة وجهتها إلى الوزير الألمانى وأنا أدفع نحوه المسجل الصغير على مائدة العشاء فى فندق كلية السياحة بالمنيل . اجابنى عفو الخاطر وهو يشتعل حماسا ، عن كل ما أردت معرفته . تحدث بطلاقة ومرح بلا تحفظ عن أن المعرض لا يمثل الحركة الفنية الألمانية الحديثة ، لكنه شريحة من الأساليب والموضوعات التى يفكر فيها الفنانون فى هذا الزمن ، لم يتمكنوا من احضار كل أنواع واتجاهات الفن التشكيلى عندهم ، لكنهم اصطحبوا منوعات مختلفة تشكل خليطا جيدا يعطى فكرة عما يجرى . ففى ألمانيا الغربية مركزان للفنون احدهما فى « ميونخ » والثانى فى «برلين» . وهو أكثر تمثيلا للفن الحديث ، وتحرص وزارة الثقافة فى برلين على عدم تشجيع اتجاه معين وتخصيصه بالجوائز والاقتناء للمتاحف . . إلخ . فهى تقتنى جميع الاتجاهات الفنية سنويا ولا تتدخل لفرض اتجاه معين كما يجرى عندنا من تشجيع التجريد العبثى بالجوائز الأولى فى معرض مسابقة من وحى النيل ١٩٨٤ و المعرض العام ١٩٨٤ وبينالى القاهرة الأول ١٩٨٤ ، بينالى الاسكندرية الخامس عشر ١٩٨٥ . الوزارة فى برلين مهمتها أن تعكس ما يجرى فى مؤسستها الثقافية وتعرضه فى متاحف الدولة . لأننا - والكلام هنا للوزير- مسئولون عن توصيل ما يحدث الآن للأجيال القادمة عن طريق متاحفنا فلا يمكننا التحيز لاتجاه معين وإلا كنا مقصرين فى أداء رسالتنا وغير أمناء .

فى نهاية كل عام تدعو الوزارة الفنانين إلى « معرض عام » كما يحدث عندنا ، لاقتناء أعمال بما تبقى من الميزانية . تختار اللوحات والتماثيل لجنة تضم ممثلين للأحزاب السياسية البرلمانية والنقاد والفنانين والشخصيات العادية ، مع اهتمام خاص برأى النقاد . لأن الفنانين كما تعلم - والكلام هنا للوزير مرة أخرى - يعملون عاطفيا ووجدانيا وليس عقليا وذهنيا . وبالتالى يستحيل استشارة فنان فيما هو حسن وردىء عند فنان آخر لأن رأيه شخصى واتجاهه ذاتى بينما المطلوب شخص يحكم من خلال الدراسات والخبرة والمهنة . فالناقد أقدر على التقويم وتحليل الاتجاه . لأنه لا يقتصر على الاعجاب

والاستهجان. بل لديه افكار عن الصياغة والأسلوب. ومقاييس موضوعية لتحديد مدى جودة العمل الفنى، عن طريق استجلاء تكنيك ما. . أو إيقاع أو توافق أو توترات أو ألوان وفورمات. فالتحليل مهمة الناقد ودوره أن يوصله للناس.

هكذا يستشير الوزير النقاد فى ألمانيا الغربية. . يضيئون له مسالك الاتجاهات الجديدة وما ينبغى اقتناؤه موضوعيا بعيدا عن الأهواء العاطفية للفنانين والاصدقاء ولجان التحكيم الخالية من النقاد. وبمنأى عن الوظائف الرسمية المستندة إلى الأقدمية والألقاب الرنانة. لم أجد بين الفنانين السبعة الذين صاحبوا المعرض واحدا يحمل لقب «دكتور» حتى «تراود برت اريا» الفنان ورئيس هيئة الفنون فى برلين، ولم يكن بينهم سوى أستاذ واحد فى كلية الفنون لإتاحة الفرصة للفنانين المحترفين للسفر ورؤية العالم. ولأن المحترفين اكثر صدقا من الاساتذة فى تمثيل الحركة الفنية الحقيقية، كما أن اساتذة الكلية لديهم فرص كثيرة للسفر والاحتكاك عن طريق الاكاديميات. اما المحترفون فليس امامهم سوى وزارة الثقافة كما اصطحب الوزير ناقدا يكتب فى بعض الصحف والمجلات فى برلين الغربية، من بينها مجلة «دير شبيجل» الشهيرة.

الناقد «توماس ولفن» هو الذى صاحب البعثة، لم يتخرج فى كلية الفنون الجميلة وليس استاذا فيها. تخصص فى الفلسفة واللغة ودرس الفن والأدب دراسة ذاتية واهتم بالمشكلات الفنية منذ يفاعته، كان له رأى فى تشكيل المعرض بحيث يجمع معظم الاتجاهات الفنية بداية من «الواقعية الكلاسيكية» إلى فن الحدث مرورا بالاتجاهات التجريدية والتشكيلية، بالرغم من أن المعرض مقصور على برلين الغربية وليس المانيا كلها وهو يفضل الأساليب التى تحطم القيود الثقافية المستقرة مادامت تحقق التعبير عن قضايا المجتمع والحياة. أشار فى حديثه معى إلى أن المعرض يتضمن تعبيرا عن مأساة تقسيم «برلين» إلى شرقية وغربية، ففى كثير من اللوحات تكوينات دراماتيكية تراجيدية قوامها الخرائب والبيوت المهدمة، ورموز التشرد والضياع وجثث القتلى تغطى الأرض. ولما سألته عن حوض الرمال الذى صنعه « بن فارجن » ومدى إسهامه فى التعبير عن تلك المأساة، أجاب بأنه يرمز للأمل باستنبات الحياة الذاوية الكامنة فى أوراق النبات الجاف المنقرض الذى يتوسط حوض الرمال. رمز بهذا العمل إلى إمكان عودة المياه إلى مجاريها وإزالة سور برلين بأيدى سكانها. . حين يستجيبون للطبيعة. هذا هو المضمون فى رأيه بالرغم من خلو العمل من أية قيمة فنية.

الفن الفطرى فى ألمانيا

لم يعرف ما يسمى (الفن الفطرى) قبل عام ١٨٨٦ فى (معرض الفنانين المستقلين) فى باريس، حين اكتشف الرسام بول سينياك (١٨٦٣ - ١٩٥٣) موهبة موظف الجمرك هنرى رسو (١٨٨٤ - ١٩١٠)، الذى لم يبدأ الرسم والتلوين قبل سن الأربعين.

أطلقوا عليه حينذاك اسم « الفن الساذج » لأن هنرى لم يكن قد التحق بأى معهد لتعليم الفنون، ولم يلتفتوا إلى أن « السذاجة » تتضمن معنى البلاهة والغباء والتخلف. ربما كان هذا الاسم سببا فى تأخير اعتراف العالم بهذا النشاط الإبداعى حتى عام ١٩٦٦، حين انعقد فى براتسلافا عاصمة سلوفاكيا، أول مؤتمر دولى لدراسة الأمر، حضره باحثون ونقاد ومؤرخون من أنحاء العالم. اتفقوا على تغيير الاسم إلى «الفن الفطرى»، لأن اصحابه قد يكونون اطباء ومهندسين وعلماء استهواهم النشاط الإبداعى بعد سن الثلاثين، مدفوعين بالفطرة الكامنة فى كل منا باعتبارنا بشرا نحس بالجمال ونصنعه، ولأن السذاجة تنأى عن الوعى وهو شرط الإبداع. استبعدوا أيضا صفة «التلقائية» لأنها ضرورة لكل عمل فنى أصيل، ويطلق عليها النقاد وعلماء النفس «الإسقاط الفورى». كما تحددت فى المؤتمر الفروق الاجرائية بين المظاهر المتشابهة فى : الفنون الشعبية وفنون الأطفال والفن الفطرى. أما الأولى فأنماط شكلية متوارثة. والثانية مجرد نشاط إبداعى قاصر الوعى. وأما الفن الفطرى فإبداع حقيقى واع له معايير استطيقية ومضامين إنسانية.

أسفر المؤتمر أيضا عن تنظيم معرض دولى كل ثلاث سنوات باسم تريينالى براتسلافا عقدت أولى دوراته فى العام نفسه (١٩٦٦). اشترك فيه الفطريون فى الدول المتقدمة ثقافيا بدون استثناء، ومعظم دول العالم الثالث ماعدا مصر.

الجاليرست الألمانية «أورسولا شيرنج» اكتشفت الرسام الكبير الشيخ رمضان (١٩٢٢ - . . .) عام ١٩٨٤ . سافرت إلى قرية «عرب أسكر» على بعد أربعين كيلو مترا جنوب الجيزة، بعد أن حدثتها صديقتها الألمانية أيضا، التى تجاور حديقتها أرضه. اقامت له

شيرنج معرضا فى قاعة معهد جيته بالقاهرة رقص على بابه الشيخ رمضان بحصانه واستعرض فروسيته، وكانت مجلة المصور المنبر الوحيد الذى تناول هذا الحدث فى العدد ٣١١١ فى ٢٥/ ٥/ ١٩٨٤ ولم يحرك مسئول ساكنا . لكن شيرنج تابعت اهتمامها واكتشفت المزيد من المثالين والرسامين المصريين الفطريين . وأقامت لهم عرضا ضخما فى مدينة شتوتجارت بمناسبة انقضاء عشر سنوات على ميثاق الصداقة ، احتفت الصحافة الألمانية بالشيخ رمضان الذى سافر باعتباره قوميسيرا . وقال كبار النقاد الألمان فى تعليقاتهم وتحليلاتهم، انهم لأول مرة يلتقون بالفن المصرى الأصيل. لأن كل ما يذهب إليهم بالقنوات الرسمية ، صورة مشوهة للبدع الأوربية التى لم تثبت مصداقيتها . وفى مطلع عام ١٩٩٢ حضرت أورسولا شيرنج من ألمانيا خصيصا لتقيم رابع معرض للشيخ رمضان فى قاعات المركز الثقافى القومى دار الأوبرا .

عام ١٩٩٢ ، اقامت ألمانيا مهرجانا بمجمع الفنون بالزمالك للفطريين من فنانيها . واحد و ثلاثون فنانا بينهم عشر سيدات ، أضاء ابداعهم الغزير المثير جدران القاعات الفسيحة لقصر عائشة فهمى. لوحات ذات جاذبية خاصة تشع صدقا يأسر المشاعر . صور نسجها الفنانون من الواقع بعد أن مزجوها بالخيال والأحلام. لم يختلفوا إلى مدارس فنية ، فلم تنطفىء فى صدورهم شعلة الحب النقى المنزه عن الغرض. للفن والحياة ، يقول عنهم كبار المتابعين للحركة الفنية العالمية : انهم خط الدفاع الأخير الذى يحفظ الفنون الجميلة من الانهيار ، أمام ضربات البدع اللافنية ، التى تكتسح الفن والجمال والقيم الأخلاقية باسم الحداثة .

اختار الأعمال الالمانية ثلاثة متخصصين، وقام بالتنظيم وتصميم الكتالوج والتصوير الضوئى وترجمة النص من الألمانية إلى الانجليزية هيئة من الخبراء المعترف بهم. أما الدراسة التى تصدرت الكتالوج الفاخر الملون، فوضعها فى ثلاثة آلاف كلمة البروفيسور، توماس جروشوفياك – وهو عضو لجنة الاختيار الثلاثية . كشف فيها عن علم غزير ودراية واسعة ، استطعنا أن نلمسها فى الترجمة الانجليزية الممتازة. بعد أن أخفقنا فى قراءة الترجمة العربية .

من الإشارات الطريفة التى تضمنتها دراسة البرفيسور توماس، أن كلمة naiva دخلت اللغة الألمانية ، من خلال مؤلفات الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو فى القرن الثامن

عشر، وهى مشتقة من الأصل اللاتينى navitos بمعنى فطرى وطبيعى وأصيل. ومضى توماس يشرح ظلال الكلمة اللاتينية، محاولا إبعاد معنى السذاجة بالمفهوم الشائع الذى ألمحنا إليه فى مطلع الحديث.

.. لهذا السبب ولإسقاط أى لبس فى انطباق الاسم على المسمى، اتفق مؤتمر «براتسلافا» سنة ١٩٦٦ على اصطلاح insitic وترجمته بالعربية «فطرى»، ذلك أنه بدوره مشتق من اللفظ اللاتينى insitus ومعناه « الغريزة ». ومنه أيضا اشتقت الكلمة الانجليزية instinct. ولتأكيد الاصطلاح الجديد، الذى حل محل كلمة naiva بمعنى ساذج، أصدر مؤتمر براتسلافا كتابا لأبحاث اعضائه غير دورى بعنوان insita اشتقاقا من نفس الأصل اللاتينى.

أدلى البروفيسور توماس فى مقدمته بآراء جديدة ومبتكرة، تضيف إلى ما نشر من قبل فى أدب الفن الفطرى. فهو يرى على سبيل المثال أن الاهتمام بهذا الفن بدأ فى مطلع القرن. وأن إشراك - فنانى الطليعة لهنرى روسو معهم فى عروضهم، كان من قبيل النكتة والسخرية من الفنانين الأكاديميين، كما أنه يؤيد اصطلاح « الفن الساذج » ويستمرىء ما يحوطه من معانى الغفلة واللاوعى - بل ذكر هذه المعانى صراحة فى بعض الأحيان - مما يفسر عدم تقديره العالى لهذا النوع من الفن الذى يحتفى به العالم أجمع. إلا إن توماس يعزو هذا الاحتفاء إلى الإغراب والإدهاش ورغبة تجار الفن فى الكسب السريع.

والكتالوج بوجه عام ينم عن التقدم الثقافى والديمقراطية الحقة، فقد نشر لكل فنان مشارك صورة ملونة لاحدى لوحاته. مطبوعة بدقة على ورق أبيض مصقول، وعلى الصفحة المقابلة حديث الفنان عن نفسه وكيف عشق الرسم والتلوين، فضلا عن اسم اللوحة وبيانات خاماتها ومقاساتها وتاريخ الإبداع. وفيما يلى نموذج من هذه الكتابات الظريفة، بقلم الرسامة « ماريا كلوس » المولودة سنة ١٩٤٠، عملت فى أحد المصانع منذ سن ١٤ سنة حتى تزوجت سنة ١٩٦٣، لوحتها المنشورة بعنوان «قطط» - ١٩٧٣ - زيت على قماش - ٤٩×٦٥ سم كتبت تقول: زوجى رسام ملون وحفار، ذهب ذات يوم لمشاهدة مباراة لكرة القدم فانبثقت فى نفسى فجأة رغبة فى التلوين. تناولت الفرشاة والألوان وبدأت الرسم على إحدى لوحاته المعدة للعمل. وكان اليوم هو ذكرى رحلتنا إلى البرتغال. لقد شجعنى زوجى على المضى فى الطريق، وسعد هو وأصدقاؤنا بما رسمته

من صـور ، لكننى كنت أسعـد الجـميع ، كنت أودع لوحـاتى كل التـفـاصـيل وأخـذت موضوعـاتى من البيئة من حولى ، رسـمت البيت والفناء . . ونقلت صـورا مـن الصـحف والتليفزيون . رسمت الأشخاص والحيوانات والمناظر الطبيعية أيضا .

يتضح من هذا النص أن الرغبة فى الرسم ، تحركت فى صدر ماريا وهى فى الثلاثين من عمرها تقريبا ، وهى السن التى يبدأ فيها الفطريون الابداع عادة وحتى سن الأربعين .

رسوم وتشكيلات صغيرة
من يوغوسلافيا

لكل مقام مقال، وما نأتيه من سلوك هناك لا يصلح هنا، فالأشياء نسبية حتى القيم الفنية والأخلاق، ومجال الاجتهاد واسع والتطور مطلوب ومفروض، وما يحرمه القانون اليوم قد يبيحه غدا.

نشير بهذا إلى التشكيلات الابداعية الحديثة، التى اقحمت ميدان الفنون وما كانت كذلك منذ عهد قريب، الفنون الحديثة التى تدهشنا بالبدع كل يوم، وبأشكال قد تفجع أعيننا فنتحسر على ما فات. نتساءل: هل هى فن أم لا فن؟ وما المعيار الذى نقيسها به؟ وما مدى مصداقية هذا المعيار إن وجد؟ لا نريد بذلك أن نفتح بابا لا يغلق، ولكننا نحاول أن نراجع بعض المسلمات، ونتساءل إن كانت حقا مسلمات؟! أم كانت كلمات «برنارد شو» على صواب؟.. تلك الكلمات التى جاءت فى قصة: الفتاة السوداء تبحث عن الله. حيث قال على لسانها: «لا توجد قاعدة ذهبية إلا عدم وجود قاعدة ذهبية».

حين يتصدى أحد لتفسير ونقد الفنون الجميلة والتشكيلية، لا ينبغى له أن يتقمص شخصية المارد فى الأسطورة الاغريقية القديمة. كان المارد يتربص بالليل بين الجبال والبرارى. فى طريق المسافر من أثينا إلى اسبرطة أو العكس. فإذا كان المسافر وحيدا استضافه عنوة في سرير عجيب له مقاسات خاصة فإذا كان الضيف طويلا استل المارد سيفا بتر به ساقيه. وإن كان قصيرا مطه حتى يتناسب مع طول السرير. وكان الضيف يفقد حياته فى كلتا الحالتين. كذلك نفعل بالفن ونقتله حين نفرض مقاييس عصر على عصر آخر أو معايير ثقافة على ثقافة أخرى.

فى القاهرة عام ١٩٨٧، قبل انهيار الاشتراكية بثلاث سنوات، قدم التشكيليون

اليوغوسلاف - من جميع الأجيال - عرضا شائقا لفنونهم الحديثة، فى التماثيل الصغيرة التى لا يرتفع أكبرها على ثمانين سنتيمترا تقريبا، ولوحات الرسم بالرصاص أو الحبر أو الألوان.

كنا نتمنى أن نستمتع مع المتلقين بهذا الاستعراض الثقافى المثير الجذاب، لولا أن عشرات اللوحات والتماثيل تاهت وانخفضت قيمتها، فى قاعتى اخناتون ٢ و ٣ اللتين لا تصلحان إلالما أنشئتا من أجله فى مطلع القرن لتكون قصرا كلاسيكيا للمليونيرة الراحلة «عائشة فهمى». فالفن التشكيلى عامة والحديث منه خاصة، يحتاج إلى خلفية محايدة خالية من السياج والسلالم والفتحات العديدة الواسعة، والأبواب الشاهقة طراز القرن الماضى والجدران المشوهة والأضواء الخافتة غير المنسقة. لعلنا لا نبتعد عن موضوعنا كثيرا حين ننوه بكلمات المهندس اليابانى «اراتا ايسوزاكى» الذى كلفته امريكا بتشييد «متحف كاليفورنيا» للفن الحديث - وتم افتتاحه فى شهر ديسمبر عام ١٩٨٦. قال: ألغيت كل التفاصيل من الجدران لأنها فى منزلة الستارة الخلفية فى المسرح بينما العمل الفنى هو الموضوع الرئيسى. إن الجدران والسقف والاضاءة مجرد عوامل تساعد على تقديم العمل هذا هو الهدف وتلك هى الوظيفة الأساسية لتصميم قاعة العرض. وبما أنه متحف للفن المعاصر، فقد حاولت أن أضاعف إمكانات المشرفين والفنانين فى تقديم الأعمال فى الفراغ. عسى أن تكون الحجرات دافعا لتنمية خيال الفنان فيستفيد من الفراغ والبيئة.

فى قاعتى اخناتون ٢و٣، أمكننا متابعة عشرات التماثيل الصغيرة المتناثرة هنا وهناك، ولوحات الرسم والأعمال الإبداعية التى تجمع بين خصائص الصور والتماثيل. وقرأنا فى الكتالوج ترجمة انجليزية بقلم « الكسندر ساسا » للتحليل التاريخى والاستطيقى الممتع الذى وضعته الناقدة « ليليانا ستوجانوفتش » الخبيرة المشرفة على « متحف الفن الحديث » بمدينة بلجراد عاصمة يوغوسلافيا. ولم يكن الفن اليوغوسلافى غريبا عنا. فنحن نتابعه منذ ثلاثين عاما فى دورات بينالى الاسكندرية الذى لم يتوقف عن الاشتراك فيه مرة واحدة. و شد انتباهنا دائما بأصالته وحيويته وهويته المميزة بين الشعوب. وراقبنا التحرك الوئيد من فلسفة وجماليات الواقعية الاشتراكية إلى مفاهيم اللاشكل و اللاموضوع واللا مضمون التى انتشرت فى أمريكا وغرب أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية. تصل هذه التشكيلات إلى حد العبث أحيانا كما فى لوحة بدون عنوان للرسام لاتلو «٣٣ سنة» انجزها سنة ١٩٨٤ بألوان صارخة عشوائية يغلب عليها الأحمر الفاقع، مع إضافة اوراق القصدير

الملصقة فى بعض الاماكن . الأمر الذى يبتعد باللوحة (٧٠×٥٠ سم) عن نطاق المفاهيم التقليدية لفنون الرسم أو التلوين . كما لا يدخل كاملا فى «فن الكولاج» - أى القص واللصق - ويعتبر من الفنون المهجنة . وهو نوع من التعبير يسمى «الصور الجديدة» . وقد تضمنت لوحات «فن الرسم» - أو بمعنى أدق «اللوحات المسطحة» - اتجاهات فنية تتراوح بين « التشخيصية الشاعرية فوق الواقعية والهندسية الباردة أو ما يسمى «الصور الجديدة» - وهى نمط حديث من فنون اللاشكل ظهرت بوادره فى باريس منذ عام ١٩٦٤ ، يعتمد على الحرية المطلقة للفنان وعدم التقيد بمعايير اتجاه فنى سابق . ويتخذ معايير جديدة مازالت قيد الدراسة من جمهرة النقاد والباحثين .

وحين تفسر الناقدة هذه الظواهر فى مقدمة الكتالوج ، تستخدم مصطلحات لغوية تتفق وهذه التعبيرات التشكيلية الجديدة ، لم تتناول المضمون الانسانى والاجتماعى الذى كان يشكل ركنا هاما فى الإبداع اليوغوسلافى قبل عام ١٩٥٠ . بل تحدثت عن استخلاص التجربة الفردية والتعبير عنها بأشكال ذاتية متسامية تسمى «التعبيرية الجديدة» ، بهدف تلبية احتياجات المتلقي المعاصر ، ولو بإنجاز رسوم كأنها لوحات تصويرية . من أمثلة هذا النوع من الرسم لوحة ظلال فوق المنظر الطبيعي - ٧٠×٥٠ سم - للفنان لوشتش طاهر (٣٨سنة) . رسمها سنة ١٩٨٥ بألوان كثيفة لا تفترق عن التصوير اليدوى الملون . وغطى تشكيلاته برسم يشبه الشبكة . وكتب باللغة الانجليزية اسم اللوحة بخط متصل كبير الحروف ، يكاد يحيط بالعناصر المرسومة . ولم يلتفت إلى الضوابط الفنية المتعارف عليها ، من إيقاع وملامس واتزان ونظم لونية . لكنه شجن أبدعه بإشعاعات درامية تدفع إلى صدر المتلقى ضربا من الكآبة وتثير فى عقله سلسلة من الأفكار والخيالات .

الفنان الحديث لا يحاكى شيئا فى الطبيعة خارجا على ذاته . يصور أشياء لا وجود لها ويبتكر المعيار الاستطيقى ويغيره من عمل لآخر ، ولا يثبت على أسلوب معين يعرف به كما كانت الحال في النصف الأول من القرن . أصبح صدق التعبير هو المعيار واختلط «الفن » باللافن . وظهر على مسرح الحركة التشكيلية أدعياء كبار - خاصة فى العالم الثالث - بعد انهيار المعايير القديمة وعدم وضوح المعايير الجديدة وتبلورها . بعض اللوحات تعتبر نماذج نمطية لما يسمى «كونسبتوال ارت» . أى الفن الادراكى وهو نوع من التعبير المقروء الواضح أحيانا ، وأحيانا أخرى يكتفى الفنان بإشارات ورموز . أو بكلمات مكتوبة غير مصحوبة بصور تشكيلية ، ظهر هذا الاتجاه فى أمريكا فى (١٩٧٠/ ١٩٨٠) ، مستهدفا

البساطة والأناقة والمهارة والنظام. ولا يسعى لتحقيق قيم فنية (استطيقية) ويبدو للمشاهد العادى أنه بلا هدف وبلا قيمة!

حفل المعرض ببضعة أعمال فى اتجاه «الكونسبتوال آرت». من بينها لوحة بعنوان «ورقةبيضاء» ورقة خالية من أى رسم مثبتة داخل برواز بمشبكين فى أعلاها. إذا أمعن المشاهد النظر فى المشبكين المعدنين، اكتشف انهما مرسومان بدقة فائقة تعجز عنها آلات التصوير. «ورقة بيضاء» أخرى بنفس المساحة (٥٠×٧٠ سم)، عليها «فتلة» قصيرة ملتوية، تغرى الزائر بأن يمد اصبعه ليزيلها. لكنه لا يكاد يفعل حتى يفاجأ بأنها مجرد رسم يحاكى الطبيعة بمنتهى الأمانة.

لا تخلو هذه التشكيلات من مضمون. فهى تثير فى النفس الدهشة والإعجاب والنزوع إلى الانضباط. لكنها مع غيرها من اللوحات لا تضيف جديدا لفن الرسم الحديث، والانفتاح على فنون الغرب الذى تحدثت عنه الناقدة فى تقديمها، أسفر عن محاكاة اتجاهات خالية من المضمون الاجتماعى.. ومن « الشكل » بعض الأحيان.

التماثيل.. أو التشكيلات الفنية الصغيرة، هى الشق الآخر لمحتويات المعرض. وهى الأكثر أهمية والأكثر جدية. أسهم فى إبداعها عدة أجيال من الفنانين من مختلف أنحاء يوغوسلافيا. يوحى شكلها العام بالبعد عن محاكاة الطبيعة لكنها لا تدخل فى باب التجريد، وقد تشبه اشياء ليست موجودة حوله وإن كانت التفاصيل مألوفة لأعيننا. تفسر الناقدة «ليليانا ستوجانوفيتش» هذه الظاهرة، بأن فنانى «ما بعد الحرب» ابتعدوا عن (التشخيص) واختصروا الأشكال وأصبح الفن على ايديهم ضربا من التسامى، وليس تمثيلا للواقع. وضربت مثلا بالفنانة أولجا فريتش (٦٥ سنة) وتمثالها بعنوان «شكل» وهو يشبه جزءا من عجلة دراجة بما تحويه من أوتار حديدية. و «بيتر هادزى» الذى يؤكد الحركة عن طريق التوفيق بين عناصر عضوية وبنائية.

من هذه العبارات وغيرها، يتضح أن التشكيلات اليوغوسلافية الحديثة، تستهدف التعبير عن أشياء معنوية مجردة كالمسائل الرياضية المطلقة. بعضها يوفق بين العضوى والبنائى والآخر يؤيد الحركة والثالث يصنع تمثالا من المكعب أو الشكل الكروى أو الهرم، والاهتمام فى كل الأحوال ينصب على إنتاج تشكيل مجسم بصرف النظر عن المضمون الانسانى والقيمة الفنية.. لكن يتألق فى هذا الغمار مثالون كبار مثل الفنان المخضرم «تراجار دراجو»، البالغ من العمر ستين عاما، وتمثاله الرائع «أشخاص فى

الأفق». أبدعه من البرونز سنة ١٩٦٥، يشبه فى هيئته العامة طائرا عظيما باسطا جناحيه، وما هو فى الواقع سوى طابور بشرى ينتظم صفا واحدا كالسد المنيع. يتوسطه اثنان أكبر حجما، يرتكزان على قاعدة ويحملان عن يمين ويسار واحدا وعشرين شخصا متماسكين، لا تفاصيل في الوجوه والأطراف والملابس، لكنهم يتحركون في سكون، ويهدرون فى صمت، نكاد نسمع دقات قلوبهم ووقع أقدامهم وهم يمضون إلى غايتهم.. هكذا جمع «دراجو» بين الحداثة.. والسمة الإنسانية للفن الجميل.

لا تحسب الأجيال الفنية - من حيث الحداثة - بالأعمار الزمنية، بل بأساليب التعبير ومدى تلبيتها للاحتياجات الثقافية. فليس كل شباب للفنانين أصحاب افكار جديدة. كما أنه ليس كل شيوخهم تقليديين، والجديد لا يعنى إنكار القديم، لأنه نابع منه ومبنى عليه. هكذا أبدعت «أولجا» عملا بالغ الحداثة، وتغاضى «دراجو» عن التفاصيل وكان تشكيله المهيب أقرب إلى التجريد، أما سكويلاك مصطفى البالغ من العمر أربعين عاما، فقدم تشكيلا من الخشب الملون ذا طابع مسرحى بعنوان «بقايا عارية» ربما كان أغرب ما صادفنا فى حشد المجسمات الصغيرة اليوغوسلافية. يتكون من عناصر بيضية مغزلية الشكل تتراوح - أطوالها بين ٤٠ و ٦٠ و ٩٠ سم، ملونة بخطوط عرضية بيضاء وحمراء وسوداء. ويمكن تحريكها ورفعها وإعادتها إلى اماكنها أو أماكن أخرى من القاعدة الخشبية غير المنتظمة.

لا نستطيع النظر إلى هذا التشكيل الذى أبدعه «مصطفى» سنة ١٩٨٥ بمنطق استطيقى تقليدى، منطق الايقاع والتوازن وتوافق الألوان وحوار الأشكال والملامس وموسيقى الخطوط وايقاع الظلال والأضواء، لأنه يفتقر إلى هذه الأبعاد وينتحل معايير مختلفة. وكل من يحاول قياسه بالقواعد الكلاسيكية إنما يلوى ذراع الحقائق الجديدة. فالتغييرات الجذرية التى طرأت على الفنون الجميلة والتشكيلية خلال السنوات الأربعين التى أعقبت الحرب العالمية الثانية، تمخضت عن مفاهيم وقواعد تختلف عما سبقها. وحين وصفت الناقدة «ليليانا» عمل مصطفى بأنه تلخيص مكثف ملون لتماثيل العاريات، حاولت أن تستخرج علاقة بالطبيعة، كتلك التى فى تماثيل الرومانى «كونستانتين برانكوزى» (١٨٧٦ - ١٩٥٧). إلا إن تشكيل «مصطفى» يخضع لمعايير أخرى، تدخل فى باب الرمز والإشارة والكناية. كما أنه ليس بتمثال على الاطلاق، بل عمل «مهجن» يمزج بين خصائص الصورة والتمثال والديكور المسرحى وفى هذا الإطار نستطيع أن نقدر الفنان الشاب ونتذوق فلسفته وشاعريته وسخريته. مع ملاحظة غياب القيم الاستطيقية المتعارف

عليها . وإذا كان لابد من إلحاقه باتجاه فنى ، نستطيع إدراجه ضمن «الأرت بوفيرا - أو الفن الفقير» الذى يتتظم اقسامه مثل هذه التشكيلات المستحدثة . فبالرغم من ظهوره في نهاية الخمسينيات مازالت اصداؤه تتردد فى أوروبا الغربية وأمريكا .

ربما يندرج هنا أيضا التشكيل الذى قدمه بولا ريش (٥٣) بعنوان «أبحاث ورق مطبوع» وهو مجسم متوازي المستطيلات طوله ٨٠سم وعرض قاعدته ٤٠ سم تقريبا . تعلوه مجموعة بكرات يمكن تحريكها لتدور حول نفسها وجميع العناصر مؤلفة من شرائح ورق الكارتون ، المحكوم بصفائح معدنية من الجانبين . والتشكيل فى مجموعة يوحي بأنه جهاز له وظيفة . وكما ربطنا بين التشكيل السابق وعنوانه ، نستطيع أن نسلك هنا نفس الطريق ونلاحظ السخرية والكناية والرمز . أما الموقف الجمالي أو «المتعة الجمالية» التى يتحدث عنها علماء الاستطيقا ، فلم تخطر على بال الفنان وينبغى ألا يبحث عنها المتلقي المعاصر ، فى جو التكنولوجيا ورحلات الفضاء وأشكال «الروبوت» - أو الإنسان الآلي . فبالرغم من أن هذه المبتكرات يصممها فنانون تشكيليون ، يضطرون إلى إخضاع قواعد الجمال لاحتياجات الوظيفة الأمر الذى يخلق «بيئة بصيرية» جديدة فهناك «الجمال الصناعى» فى مقابل «الجمال الطبيعى» . أى «الاسمنطيقا» فى مقابل «الاستطيقا» .

بعض هؤلاء المثالين ربطوا بين معطيات التكنولوجيا والبيئة البصرية الجديدة . بهرتهم الامكانات الهائلة لعالم البلاستيك فشكلوا بها «تماثيل مبتكرة» أو مجسمات . تمكنوا بمادة «الدوفكس» و«البوليستر» من إخراج تشكيلات لا تتيحها الخامات التقليدية تشكيلات بسيطة لكنها تثير الدهشة بما تتسم به تكامل وهدوء ، وما تخفيه تحت السطح الناعم الأملس من طاقة داخلية قوية وحيوية ولعل الشكل المهيب الرهيب الذى أبدعته «أنا شيلش» مثال جيد لهذا الاتجاه . مجسم كروي اسود مرتفع إلى المتر تقريبا ، ينفرج فى منتصفه عما يشبه الشفتين العظيمتين الضخمتين بلون أحمر ملكى ، يعكس مع الأسود المحيط إحساسا دراميا عنيفا . ترجع هذه المشاعر إلى أن الفنانة تمزج بين عناصر عضوية وبنائية تجريدية فى تكوين واحد . كما أن هذا الأسلوب البالغ الحداثة ، يستنفر أفكار المتلقي وخياله ويتيح الفرصة للتأويل واستخلاص المضمون الإنسانى والاجتماعي .

تصف الناقدة «ليليانا» التشكيل الذى أبدعته الفنانة سنة ١٩٨٦ ، بالتكامل والاستقرار وبأنه «لهجة تشكيلية جديدة» . لم تستخلص المعنى الاجتماعى والمضمون الإنسانى بل كانت «شكيلية» فى تحليلها لمحتويات المعرض - من لوحات ومجسمات - فلم تتناول الدوافع النفسية والخلفية الثقافية التى أسفرت عن الاعمال التى شاهدناها . فالفن التشكيلى

لغة عـالمية وكنا نود أن نتلقى الرسالة كاملة ، دون الاقتصار على الأساليب والخامات والحداثة من أجل الحداثة !

بنظرة عامة للأعمال المعروضة نلتقط أمارات حرية الفكر والتعبير ، فى ذلك التنوع الكبير للأساليب والخامات والأجيال من حيث التطور الفنى أو العمر الزمنى . فتراوحت الاتجاهات بين عشوائية التجريد العبثى - كما أشرنا فى بعض لوحات الرسم - وأساليب تصل إلى الأكاديمية التقليدية فى بعض المجسمات الصغيرة ، مثل التكوين الطريف المسمى صورة فوتوغرافية للعائلة للمثال «كاردير» توزيع مسرحى من البرونز على قاعدة ٤٠×٤٠ سم ، تقف عليها أسرة من الأب والأم والأبناء فى تكوين متماسك ، أما المصور فيدخل رأسه فى الكيس الأسود لآلة التصوير العتيقة ، تشكيل لا يتفق والتقاليد الأكاديمية حرفيا . لكنه واقعى ذو طابع مسرحى يبعث البهجة فى نفس المتلقى .

حفل الكثير من هذه المجسمات بالمعانى والرسائل والمضامين الانسانية وأفصح عنها مبدعها بالرمز والكناية والاستعارة . ففى تشكيل مثير بارتفاع ٧٠ سم من البرونز ، استخدم المثال ايديش اندرى (٥٠سنة) ثلاثة عناصر : عظمة ذراع + قطعة حبل سميك+ صحيفة نحاس لجريدة الهيرالد اليومية ، ملوية بحيث يظهر اسم الصحيفة ، وجميع العناصر مترابطة فى تكوين هرمى كأنه «نصب تذكارى» لشهداء المعسكرات النازية فى الحرب العالمية الثانية يذكر عالم اليوم بمأساة الأمس .

لا تكفى عجالة كهذه لتغطية معرفتنا بفن عظيم كالفن اليوغوسلافى . ولا يكفى معرض واحد للرسم الحديث والأعمال التشكيلية الصغيرة ، لاستخلاص انطباع واضح عن الفنون اليوغوسلافية . ونظلم الفنانين إذا لم نتابع تاريخهم وتطور حياتهم الفنية والالمام ببيئتهم البصرية والثقافية . لكن الذى لاشك فيه أن الفن اليوغوسلافى الحديث يسهم بجدية وموهبة فى إثراء الثقافة العالمية ، وينفرد باحتضان اثنين من أكثر المحافل الدولية احتراما وتقديرا هما «بينالى لوبليانا لفن الاستنساخ» و «بينالى ريجيكا لفن الرسم» بالاضافة إلى «ترينالى بلجراد للفن المرئى» الذى يقام كل ثلاث سنوات فى عاصمة البلاد .

تماثيل روسية فى القاهرة
الكسندر مولوستوف (١٩٥٥)

شهدت القاهرة عام ١٩٩٦ معرضا روسيا متميزا لفنون : التمثال والميدالية واللوحات البارزة والغائرة، التقينا لأول مرة بعد التغير الكبير الذى اجتاح الاتحاد السوفيتى سنة ١٩٩٠، بقطاع من الفنون التشكيلية فى روسيا، فى تماثيل واحد من أبرز فنانيها المعاصرين هو : الكسندر مولوستوف - تعتبر أعماله التى صافحت عيوننا فى حديقة مجمع الفنون بالزمالك، مثالا للمداخل الابداعية الحديثة - المخضرمة فى المجتمع الثقافى الذى تشكل مع النظام السوفيتى منذ الثورة البلشفية سنة ١٩١٧ إلى ١٩٩٠ - ثم واصل الامتداد ثقافيا على المنوال نفسه بالرغم من التغير الكبير الذى طرأ على النظام الاقتصادى، والانفصال السياسى لبعض الجمهوريات، وتجمع البعض الآخر فيما يسمى اتحاد الكومونولث.

جمهرة الفنانين المصريين والنقاد والصحفيين المعنيين والمؤرخين، لا يعرفون الكثير عن الحركة التشكيلية فى الاتحاد السوفيتى السابق، باستثناء القلة النادرة الذين بعثوا إلى هناك للحصول على الدكتوراه، حتى هؤلاء كانوا يشغلون بأبحاثهم ويعودون إلينا كما ذهبوا، دون الاحتكاك بالاتجاهات الفنية ومذاهبها، أوحت إلينا الكتابات الأوروبية الأمريكية بنوع خاص، أن الفن فى الاتحاد السوفيتى، ليس سوى ضرب من الدعاية للنظام الحاكم يعتمد على التشخيص وما يسمى بالواقعية الاشتراكية، وما أكد هذا الاعتقاد أن أحد زعماء السوفييت فى الستينيات - وهو نيكيتا خروشوف - أمر باقتحام احد الجاليرهات فى ضواحى موسكو، كانت تعرض لوحات تجريدية. مع أن أعمال بعض الفنانين التجريديين عندنا وفى كل مكان فى العالم على درجة من التدنى والعبثية تستحق معها التدمير.

حين نتناول أعمال الكسندر مولوستوف بالتحليل والتقييم فى معرضه المشار إليه، إنما

نضع فى الاعتبار أنه يقيم بيننا فى القاهرة - أى أنه عاش فى روسيا الاتحادية خمس سنوات، وفى الاتحاد السوفيتى قبل التغير الكبير، كفنان مثال محترف منذ تخرجه فى المعهد العالى للنحت والعمارة فى موسكو سنة ١٩٧٥ . نتناول أعماله فى ضوء درايتنا بحقيقة ما كان يجرى فى النظام السابق، وما طرأ على الحياة الثقافية من اختلافات جوهرية .

قد يظن بعض المتابعين أن البصمة التجريدية التى تطبع تماثيل الكسندر مولوستوف مدخل جديد بعد التغير السياسى والاقتصادى، إلا إن هذا الاعتقاد خاطىء إذا تتبعنا إبداع الفنان نفسه فى النظام السابق منذ تخرجه، وإذا درسنا العروض الفنية الهائلة فى الصالونات التى كانت تقام فى موسكو لأعمال فنانى الجمهوريات السوفيتية كافة من الشباب تحت الخامسة والثلاثين عاما، التى وضعنا على أساسها فكرتنا عن الهوية السوفيتية باستقراء صالون ١٩٨٤ ، يتضح كيف تسلل التطور فى أعمال هؤلاء الفنانين حتى يصل إلى التجريد المطلق أحيانا، ولابد أن مولوستوف ضمن تلك الأجيال الشابة التى حملت لواء التغيير . فالفنون تتطور كما أوضح الفيلسوف المؤرخ: توماس مونرو فى مرجعه الثلاثى بعنوان «تطور الفنون» .

إذا كنا نبتعد فى حديثنا قليلا أو كثيرا عن التناول المباشر لأعمال المثال مولوستوف، فذلك لضرورة استعادة الماضى لالقاء الضوء على الحاضر ونعتبر هذه العجالة تقديما حتميا لتفسير الإبداع . ومن المعروف أن الفنانين اللذين أطلقا الشرارة الأولى للتجريد الذى يكتسح الحركة التشكيلية العالمية روسيان وهما : كازيميز ماليفتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) صاحب النظرية البنائية الشكلية، وفاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) صاحب فلسفة الروحانية فى الفن فقد هاجر كلاهما إلى أوروبا قبل الثورة البلشفية وبعدها، ومنها انتشرت أفكارهما فى أنحاء العالم ومازالت تتنامى حتى يومنا هذا .

لو تأملنا ميداليات مولوستوف البرونزية التى تتراوح أقطارها بين ستة سنتيمترات وخمسة وعشرين سنتيمترا لوجدناها تشخيصية بطبيعة الحال . فهى بمثابة لوحات تذكارية لشخصيات معروفة مثل: محمد عبد الوهاب موسيقار الأجيال، ولويس عوض المفكر الفيلسوف، وليوتولستوى أبو الرواية الروسية، ووليم شكسبير الشاعر الانجليزى الكبير، إلا اننا نلاحظ فى هذه اللوحات أو الميداليات التصميم المعمارى المتكامل، الذى ينبغى أن يتوفر فى كل عمل فنى، تشكيليا كان أو موسيقيا أو أدبيا - وطالما تحدث موسيقارنا الراحل عن عمارة الألحان التى يصوغها .

بالرغم من حتمية محاكاة الطبيعة فى ميدان إبداع الميداليات التذكارية، فموهبة مولوستوف ودراسته الاكاديمية فى المعهد العالى للنحت والعمارة فى موسكو، وثقافته الموسوعية، أتاحت له أن يجعل من الميداليات واللوحات التذكارية أعمالا فنية متكاملة قائمة بذاتها، تعبر بعمق عن روح الشخصية التاريخية، ومشاعره الذاتية التى استقاها من إحاطته بصاحبها.

أما فى تماثيله البرونزية والمرمرية و الخشبية فالأمر جد مختلف، إنها تنحو للوهلة الأولى نحو التجريد المطلق، يزيدها إبهامًا أنه لا يمنحها أسماء ويترك لها حرية الحوار مع المتلقى إلا أن عين الناقد والذواقة المرهف الحس لا تقف عند النظرة العابرة، فبعد قليل من التأمل يبدأ المعنى الكامن فى التبلور، ويكشف عن مضمون الحالة الوجدانية الإنسانية التى كانت تغمر المثال مولوستوف حين واتته فكرة التمثال، أو الخاطر الذى ألح عليه فى الحلم واليقظة. فى هذه التماثيل يتضح أكثر فأكثر الجانب المعمارى والبنائى والموسيقى.

ينبغى لنا فى هذه الدراسة، أن نلقى الضوء على العوامل التى أدت إلى تطور أعمال خريجى المعاهد الفنية بكل من روسيا السوفيتية والاتحادية، ممثلة فى تماثيل وميداليات الكسندر مولوستوف، فهى ليست نتيجة لثقافته الذاتية، ولكنها الحصاد الطبيعى لنظام الدراسة فى تلك المعاهد، إذ إنها ليست كليات تدريبية، تقتصر على الممارسات اليدوية اليومية بالأقلام والألوان والحوارات الشفهية. لكنها تتضمن دراسات منهجية على أيدى أساتذة متخصصين فى الفلسفة وعلم الجمال وتاريخ الفن.

الشباب المتقدمون إلى تلك المعاهد، لا يلتحقون بها إلا بعد اجتياز اختبارات دقيقة للغاية تكشف عن صدق مواهبهم، مهما كانت مجاميع الدرجات التى حصلوا عليها فى نهائى التعليم العام، تجرى الاختبارات داخل جدران المعاهد بإشراف ومتابعة متخصصين فى اكتشاف المواهب الإبداعية، تقدم مولوستوف إلى معهد لينينجراد الفنى ولم يوفق فى أول محاولة، لكنه كان أحسن حظا فى الدورة التالية، بعد أن أمضى عاما كاملا فى مزيد من الاستعداد، وحين تخرج سنة ١٩٧٥ عمل مدرسا فى المعهد نفسه طوال خمس سنوات، استقل بعدها بحياته الفنية، التى صادفت تقديرا من النقاد والمتابعين، وأصبح يتلقى التكليفات من مؤسسات الدولة السوفيتية. لم تتوقف التكليفات بعد التغير الكبير، ولا بعد أن نزل على بلادنا مع زوجته المصرية ابنة الشاعر والكاتب الراحل عبد الرحمن الخميسى (١٩١٠/١٩٨٧).

وعادة القراءة التى اكتسبها من مدرسيه منذ البدايات الأولى فى سلم التعليم، أصبحت هوايته فى أوقات الفراغ. كان يفضل كتب الفلسفة والأديان وجيولوجيا الأرض وأصل الكون، والأنثروبولوجيا أو علم السلالات، وتاريخ الفن والفنانين والعلوم الانسانية بوجه عام. الأمر الذى يفرض على الناقد المحلل والذواقة المرهف الحس، مستوى خاصا من الثقافة وإلماما ضروريا بأدوات الحكم على إبداع مولوستوف.

ولد الكسندر مولوستوف سنة ١٩٥٥ فى مدينة فودكنيسك التى أنجبت موسيقار روسيا العظيم تشايكوفيسكى، وهى بلدة صغيرة تجمع بين الحقول والمصانع، لا يزيد سكانها على ٧٠ ألفا، تقع شرق موسكو العاصمة وليست بعيدة عن جبال الأورال، وهو الطفل الثانى والأخير لأسرة ليس فيها غيره ذو نزعة فنية، إلا إن نظام الدولة كان يقضى بوجود منتديات من شأنها الكشف عن مواهب الأطفال، فى أحد هذه النوادى اختبر الكسندر جميع أنواع الفنون، فتعلق بالموسيقى لبعض الوقت ثم وجد نفسه فى سن العاشرة شغوفا بالنحت وإبداع التماثيل. بعد تسع سنوات فى التعليم العام، التحق بمدرسة الفن بمدينة لينينجراد (بطرسبرج حاليا) طوال أربع سنوات الدراسة. هناك كان يقضى ساعات طوالا متجولا فى متحف « ارميتاج » - قصر السكون - وهو من أعظم متاحف العالم، وكان ذلك دافعا لزيارة معظم متاحف روسيا، مما أثرى قدراته الابداعية.

كانت مدرسة الفن فى لينينجراد شديدة الانضباط، تفرض مستوى عاليا جدا من الأداء. تتناول - بالدراسة النحت فى مختلف الخامات من حجر وخشب ومرمر فضلا عن التشكيل بالصلصال. كما يدرس الطلاب مظاهر الطبيعة بعمق بعيدا عن المحاكاة الفوتوغرافية. إضافة إلى نظريات أصول التربية والمواد الهندسية، حتى يعمل بالتدريس من يرغبون فيه من الخريجين. إلا ان مولوستوف كان قد تبين أن هدفه هو دراسة فن النحت مرتبطا بالعمارة. فلم يكد ينهى مرحلة لينينجراد حتى التحق بالمعهد العالى للفنون فى موسكو، هو شأن كل المعاهد الفنية لا يقبل طلبته إلا بعد اختبار دقيق لصدق الموهبة. فإذا اجتازه الطالب أصبحت جميع مشكلات الإقامة والمعيشة محلولة بمسئولية المعهد.

حين نستعرض التاريخ الدراسى والمعرفى للفنان، إنما نلقى ضوءا على تماثيله ومكامن الجمال والقيم الإنسانية. فالثقافة بالنسبة للفنان كأجنحة الطير، كلما عظمت.. واتسعت استطاع أن يحلق بها آفاقا رفيعة. والكتلة والفراغ فى فن التمثال، والخط واللون

فى فن الرسم، إنما هى لغة تشكيلية تحمل ثقافة الفنان وخبراته، وأعمال الكسندر مولوستوف التى شاهدناها فى مجمع الفنون بالزمالك، تبدو كاملة التجريد لأول وهلة. إلا أنها تعبير عن المشاعر الإنسانية وما يحوطها من أفكار. فالحب مثلا على حد تعبيره: لا يعبر عنه بالضرورة تمثال لحبيبين يتعانقان، فمشاعر البهجة والفرح والحزن والغضب، قد نلمسها فى الأشكال المختلفة للأشجار.

نحن نتفق مع نظرة الكسندر، ولا تغيب عن عيوننا صورة الشجرة التى رسمها فنان هولندا العظيم فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) تعبيرا عن اللوعة والألم الذى كان يجتاح روحه المعذبة. ونستعيد لوحة «الصعود» التى رسمها فيلسوف الفن التجريدى كاندينسكى فى أخريات حياته، ولنا شواهد فى أوانى عملاقنا الراحل سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦).. بعضها ينضح بالأنوثة والرقة والرهافة، وبعضها يتسم بالفحولة والقوة والرصانة - مع أنها خالية من الرسوم والزخارف.

فى تماثيل الكسندر مولوستوف نستشعر الأحاسيس الانسانية بعد لحظات من التأمل. يساعد على تعميقها فى نفوسنا ما تنضح به من الايقاع وموسيقية الخطوط.. وأسطورية الأشكال الموحية بالغيبيات، التى لاشك قد استلهمها من أبحاثه فى الأديان.

بدأ مولوستوف مسيرته كمثال محترف يتلقى التكليفات بعد تخرجه فى معهد تروجانوفسكى فى موسكو بخمس سنوات، كان يعمل خلالها مدرسا فى نفس المعهد، وإذا كنا نعتبر المعرض الأول هو شهادة ميلاد الفنان. فهذا ليس تقليدا فى المجتمع الروسى السوفيتى أو الاتحادى. المعارض الجماعية هى الميدان لإظهار مواهب الشباب، بينما تقتصر المعارض الفردية على كبار فنانى الدولة. وكان أول تكليف قام بإنجازه: تمثال لرأس زعيم الثورة البلشفية «فلاديمير اليتش لينين» بخامة الألومنيوم أتبعه تمثال فى قرية للأطفال بخامة الأسمنت، لشخصية «جاليفر» بطل القصة المعروفة فى بلاد الأقزام. هذه أعمال تفترض التشخيص والمحاكاة، إلا أنه لم يبدعها من خلال هذا المفهوم، فتعاليم المعاهد التى درس فيها كانت تعاقب من يحاكى الطبيعة كالمرآة بإعطائه تقديرات ضعيفة، وتستهدف توجيهاتها إبداع تماثيل ذات طابع بنائى مرتبط بالعمارة. فالمهم فى التمثال الجوهر المعمارى وليس إقناع المشاهد بأنه انسان حقيقى، هذا هو الفرق بين الفن والطبيعة وربما نستعيد فى هذا السياق كلمات الرسام السيريالى الألمانى

«ماكس أرنست ١٨٨١ - ١٩٧٦» حين قال : « ان الطبيعة تحدثنا بلغة صامتة هى لغة الأشكال ». والعمارة هى سر جمال هذا الكون وجوهر تماسكه المحكم. والفنان الحق هو الذى يتمكن من اكتشاف هذه الحقيقة فيما يراه من مظاهر البيئة من حوله.

. . قصدنا بهذه الدراسة، استعراض طراز نموذجى من فن التمثال فى روسيا، والتاريخ الثقافى الذى أسفر عنه، وكيف أنه يواكب التيارات الإبداعية فى الثقافات الأولى الأورو - أمريكية .

الفن النمساوى... فى القاهرة
ولفجانج هوليلنج (١٩٥٢)

شاهدنا فى بينالى القاهرة الدولى سنة ١٩٩٣ ، عرضا لا يمثل الفن النمساوى . يندرج تحت مسمى « الآرت بوفيرا » . النمسا وعاصمتها فيينا ، بلد صغير يتجاوز تعدادها السبعة ملايين نسمة بقليل ، لكن مكانتها الثقافية تقف مع باقى دول أوروبا رأسا برأس . وإذا كنا نعرف من تاريخها الموسيقى ما يرفع اسمها إلى السماء ، فماذا عن دورها على ساحة الفنون الجميلة فى السنوات الختامية من القرن العشرين؟ جاءنا عام ١٩٩٢ الرسام الملون ولفجانج هوليلنج بصحبة أربعين لوحة زيتية ، ليجيب عن هذا التساؤل .

مناظر طبيعية فى قالب جد حديث ، تكاد تفقد كل صلة لها بالواقع . إلا إنها بارعة الأداء ، تنطوى على فلسفة روحية وتطور منطقى لإبداع الفنان منذ تخرجه فى أكاديمية الفنون سنة ١٩٧٧ ، بعد قضاء ست سنوات بقسم الرسم والتلوين ، تعلم كيف يكون المنظر الطبيعى آية فى الفتنة والروعة من الريف الاسكتلندى الساحر . حيث المناظر بليغة بطبيعتها . تكاد لا تخرج عن كونها سماء إلى مالا نهاية وأرضا منبسطة على امتداد البصر . شد الرحال إليها فى سن الرابعة والعشرين قبل تخرجه بعامين ، فى عربة عتيقة لا تكاد يصلحها حتى تتعطل . اتخذها مطية ومسكنا ومرسما طوال شهرين . تجول بها فى تلك الربوع النادرة الجمال ورسم مناظرها الخلابة ولونها . حين أقام أول معارضه فى فيينا بعد تخرجه ، عرض اللوحات التى عاد بها من انجلترا ، وكان من اليسير على كل من زار اسكتلندا أن يتبين معالمها لفرط وضوح العلاقة بين الرسم والطبيعة .

هكذا تعلم ولفجانج بلاغة المنظر واختزاله إلى الحد الادنى . أصبح الفراغ رمزا للسماء فى لوحاته الجميلة بعد مرور قرابة العشرين عاما على رحلته الانجليزية . فراغ يجلو غموض الكون ، ويوحى بمعان تعلو على لغة الكلام . مضامين صوفية جوانية بين الحقول والسحب والسماء ، يأكل الكفاف ويتغذى على عظمة الخلق وجلاله .

رحل بعد ذلك إلى معظم بلدان أوروبا، وطاف بالكثير من أراضى آسيا والشرق الاقصى، لكن بصمة الريف الاسكتلندى لم تبرح ذاكرته ووجدانه. حتى وصل بإبداعه إلى هذه الصيغة التى التقينا بها فى قاعة اخناتون بالقاهرة.

إذا كان لابد من تصنيف صياغة هوليلنج لمناظره الطبيعية، فهى تقترب من «التعبيرية المجردة» التى شرحها دون أن يسك اسمها الروسى فاسيلى كاندينسكى سنة ١٩١١ فى كتابه «روحانية الفن» وهى تختلف عن الأساليب التجريدية، فى أنها تحتفظ بشعرة معاوية بينها وبين الطبيعة المرئية. فهوليلنج لم يفقد وشائجه مع البيئة المادية، مما ينم عن جديته وصدقه مهما نزع إلى التجريد. يتحدث بلغة الخط واللون والشكل والتكوين، كما يتحدث الشاعر والفيلسوف بلغة الكلمة المكتوبة والمنطوقة. قد يقدم إبداعه فى لوحة واحدة أو اثنتين وربما ثلاث؛ متجاورات أو متقاربات. يشملها تكوين موحد. ينقسم بينهما ويستكمل فى كل منها بوضوح. من شأن هذا الأسلوب أن يشد انتباه المتلقى ويثير فضوله ليكتشف الروابط الشكلية بين تلك الثنائيات والثلاثيات. ويحفز فكره لاستنباط المعنى الذى يرمى إليه الفنان. أما العناوين التى يطلقها ولفجانج على لوحاته - كما يفعل كل فنانى الثقافات المتقدمة - فتفتح نافذة للمتلقى وتوجه خياله ومشاعره ليشارك الفنان الأفكار والاحاسيس ويتلقى الرسالة. فلا قيمة لفن لا يصل إلى الناس ولا يجد لديهم قبولا. بعد أن انتهت أسطورة العبقرى المقهور المظلوم الذى يسبق عصره. انتهت هذه القصة فى عصر الديمقراطية والاتصال والمعلومات والاقمار الصناعية والتكنولوجيا.

قبل أن نمضى قدما فى تحليل إبداع ولفجانج، دعنا نلقى نظرة على كلمات الناقد النمساوى التى تصدرت كتالوج المعرض. استهل الناقد ديتررونته كلماته بالاشارة إلى تأثر الفنان بأستاذيه فى أكاديمية الفنون وهما: ميكل وهوليجا من أئمة الرسم التجريدى المعاصرين فى النمسا. وقال: اننا حين نتأمل اللوحات، يداخلنا شعور قوى مفعم بالذكريات، خاصة حين نقرأ عناوين مثل: الحاجز والذكرى واستشهد بقول الأمريكى «كولفيل» بأنه لكى يكون واقعيا، عليه أن يكتشف كل شيء. وكرر كلمات ولفجانج نفسه التى يصف بها رسمه من الطبيعة، بأنه مجرد عجالات أولية ينسج منها لوحاته فيما بعد، ويتابع رونته حديثه بأن الأهمية لا تكمن فى كون الفنان تجريديا، ولكن فى الطبيعة التى يصورها لتصبح ما يسمى «فن المنظر العقلى» ثم يسترسل ناقلا تعليق أستاذه «هوليجا»

الذى يقول أن لوحات هوليلنج، عالم من الملابسات التى تشكل مفهوم العمل الفنى. فهو حين يحلل عناصر الطبيعة لا يقدم لنا الادراك أو الصيغة البصرية.. بل يقدم التأمل.

لكى لا نحيد عن الجادة، أو ننتهج طريقا غير أصيل ونحكم على ثقافة بمعايير ثقافة أخرى، كما هو الحال عندنا فى لجان التحكيم ومراكز التحكم فى حركة الفنون الجميلة فى مجتمعنا، ينبغى أن نتناول تقييم إبداع ولفجانج هوليلنج بمعايير الثقافة النمساوية، مسترشدين بتاريخ الفن النمساوى خلال الاعوام المائة السابقة. فمهما كانت الصياغة تجريدية ستظل مرتبطة بالثقافة المحلية لمئات الاعوام القادمة، كما قال فاسيلى كاندينسكى مؤسس هذا الاتجاه فى كتابه العمدة الذى اشرنا إليه.

نبدأ الكلام عن الحداثة الفنية النمساوية بطرف من سيرة «ولفجانج هوليجا» استاذ «ولفجانج هوليلنج» لأنه من الشخصيات الطليعية التى غيرت وجه الفن النمساوى بعد الحرب العالمية الثانية. ولد سنة ١٩٢٩ وكان من قادة حركة التجريد. بدأ هندسيا جامدا ثم تحول إلى الحروفية فى تكوينات شاعرية مجردة، توحى بأشكال عضوية ناصعة الألوان على خلفية بيضاء، من هذه السمة نلمس الجذور التى نبعث منها المساحات البيضاء التى تغالب العناصر الملونة فى صور هوليلنج، والتى يرمز بها للفراغ. لكن.. لكى نضع الحصان أمام العربة، ينبغى أن نعود بقصة الحداثة النمساوية إلى السنوات الخمس الحاسمة التى ختمت القرن التاسع عشر وشهدت تحول الفنون النمساوية عن المسار الأكاديمى الجامد الذى لازمها منذ عام ١٨٦١، كانت التاريخانية مسيطرة فى ذلك الحين. والتاريخانية اصطلاح سكه الباحث سامى خشبة فى مقابل « هستوريسيزم » وهى نزعة فلسفية ترجع كل شىء إلى أصول تاريخية جامدة. تبنت الحركة الفنية النمساوية هذه النزعة لمدة أطول من غيرها فى البلدان الأخرى. وكانت واضحة المعالم فى «معرض فيينا العالمى» الذى اقيم سنة ١٨٩٨ ولم يضم سوى قلة نادرة من الأعمال الانطباعية والرمزية والواقعية. بينما سادت الاكاديمية باقى المعروضات، إلا انه فى عام ١٨٩٧ – قبل سنة واحدة من هذا المعرض المحافظ – تفجرت فجأة مبادرات حداثية تبنتها جمهرة من الفنانين عرفوا فيما بعد باسم « تكتل فيينا ». تسعة عشر فنانا انشقوا على « اتحاد الفنانين النمساويين». وانشأوا ناديا داخل الاتحاد. لكنهم ما لبثوا ان استقلوا احتجاجا على عدم قبول عرض لوحة انطباعية لأحد الرسامين – وبعد عام ١٨٩٩ تشكلت جماعة وسطية بين الاصوليين والمجددين باسم «هاجنبوند»، بينما مضى التكتل يقود حركة التحديث. بزعامة الرسام الملون والحفار جوزيف كليم (١٨٦٢ – ١٩١٨) بالرغم من وفاة جميع رواد

التكتل مع انتهاء الحرب العالمية الأولى. إلا ان حركة التغيير استأنفت مسيرتها بقادة جدد، واتسع نطاقها حتى شملت فن العمارة والفنون التطبيقية وفن التمثال. إلا أنها كانت واقعة تحت التأثير الطاغى لاتجاهات «الأرنوفو»، التى انتشرت فى غرب أوروبا فى العقدين الأخيرين من القرن الماضى وهى تنحو إلى تحويل أساليب الماضى إلى طابع زخرفى النزعة كمحاولة للتحرر من أسر التاريخانية. اتخذ هذا الاتجاه كامل صورته فى الفنون التطبيقية والمستنسخات والرسوم التوضيحية، ثم جرف فى تياره الرسامين والملونين والمثالين الفرنسيين. تركز فى لندن ثم انتشر فى ألمانيا باسم «جوجند ستيل» وفى النمسا باسم «سيزيسيون ستيل». وفى ايطاليا «ستيلة ليبيرتى».

اجتاح النمسا بعد الحرب العالمية الاولى تيار عارم لخلق فن جديد يتسم بالحيوية. اتبعت الجماعة الوسطية لتحقيق ذلك خطة تنظيم معارض للطليعة الأوروبية لتنشيط القريحة النمساوية. حيث لم يكن لحركة «الدادا» السويسرية، ولا للسيريالية الفرنسية، اللتين نشطتا فى العشرينات أثر يذكر، ولم يظهر بين النمساويين الفنان القيادى الريادى الذى يخلص الفن من الجمود التاريخانى والتجديد الزخرفى وما كادت الحرب العالمية الثانية تنتهى سنة ١٩٤٥، حتى تشكلت فى النمسا جماعة من الشباب الموهوب المتحمس، الذى عقد العزم على وضع بداية جديدة للفن النمساوى توزعت بين اتجاهين رئيسيين: التجريد.. والواقعية الخيالية وهما الجذور البعيدة للرسام الملون ولفجانج هوليلنج، الذى نتناوله فى هذه الدراسة. لقد رحبت الأوساط الفنية العالمية بالاتجاه الثانى، لأصالته المحلية وروابطه الواضحة بفنون النمسا قبل الحرب.

تتصل لوحات هوليلنج باتجاه «الواقعية الخيالية» بالرغم من أن استاذيه فى أكاديمية الفنون الجميلة: جوزيف ميكل وولفجانج هوليجا، كانا بين قادة الاتجاه التجريدى جنبا إلى جنب مع ماركوس وأرنولف رينر ويوهاننفروهمان. اما الواقعية الخيالية فكانت فى أيدى فنانين استطاعوا أن يبصموها بشخصياتهم المتميزة، مع إسباغ السمة العاملية على ابداعهم الذى لاقى قبولا أوروبيا واسعا. وهى اتجاه نمساوى ظهر سنة ١٩٥٤، مستلهم من الرسوم المرحة للفنان الفلمنكى بروجل الأكبر (١٥٢٩/ ١٥٦٩). وإذا كان هوليلنج غير تشخيصى، فهو ليس تجريديا بحتا هندسيا أو لاشكليا، يمكننا بمزيد من التأمل التقاط الخيوط التى تصله بالواقع، ونستطيع أن نتذكر أشياء نعرفها، قد تتخذ هيئة أجرام سماوية أو سفن تسبح فى الفضاء. جامعا بين التجريد والواقعية والخيال الرحب، الذى تغذيه اكتشافات السنوات الختامية للقرن العشرين. أما الطابع الجوانى الصوفى فى لوحاته. فله

عـلاقـة بإبدع سلفـه ومـواطنه : اوسكار كـوكـوشكا (١٨٨٦ - ١٩٨٠) الذى صور بألوانه الوجه الاخر للأنسان. كان رساما وملونا وحفارا. بدأ تلفيقيا متأثرا بموجة الـ « ارنوفو ». رسم المناظر والطبيعة الصامتة والوجوه التى تعكس المشاعر الداخلية، وهى نفس الفكرة التى يعالجهاهوليلنج فى موضوعاته. إذ إنه لا يعنى الشكل الظاهرى الذى نلتقى به لأول وهلة، بل يرمز ويكنى ويشير إلى مضامين لاتقال بالكلمات ولا ترسم بالأشكال. إنها مشاعر واحلام وتهاويم ورهافة احساس. من هنا نرى ان ولفجانج هوليلنج أصيل فى ابداعه، محلى فى صياغته، ينتمى إلى تراثه النمساوى الحديث. ويتوافق فى نفس الوقت مع الثقافة الأوروبية، التى يرتبط بها شعبه منذ مئات السنين. كما استطاع أن يخاطبنا متخطيا حدود اللغة والجنس والثقافة وطبيعة الحياة.

ثمة منبع آخر استقى منه هوليلنج أسلوبه وموضوعاته. ففى السبعينيات، اثناء دراسته فى اكاديمية الفنون الجميلة قبل رحلته التى أشرنا إليها إلى اسكتلندة، اقامت هيئة الطاقة والكهرباء فى فيينا معسكرا فوق الجبل للفنانين. فمن التقاليد الحضارية النمساوية، أن تنظم المؤسسات بالتعاون مع الاكاديمية مسابقات فنية للتعبير عن نشاط الشركة أو المصرف أو المصنع المتفق مع الاكاديمية. تتكفل المؤسسة باستضافة المتسابقين من الطلبة، طوال الفترة التى قد تطول إلى أسبوعين استضافة كاملة تتضمن المبيت والطعام والشراب، مع تزويدهم بالأدوات من اقلام وأوراق وقماش والوان وغيرها. تتسلم الأعمال فى النهاية وتكافىء الفائزين باثنتى عشرة جائزة مالية، مشفوعة بكميات من الاحتياجات الفنية العينية، وقد فاز هوليلنج اثناء دراسته عدة مرات بالجوائز الأولى، وحصل على ما يقرب من عشرة آلاف فرخ ورق ممتاز النوعية. هناك فرق بطبيعة الحال بين أن يشترى الفنان الأوراق فرخا بفرخ ليرسم عليها، وبين أن تتوافر لديه مجانا بهذا الكم الكبير. يكون التأثير ايجابيا حينئذ على طلاقة إبداع الفنان وكثافته ونضارته، لغياب المثبطات النفسية والاقتصادية، وإفساح الفرصة لعامل الاسقاط الفورى.

قضى هولبلنج فى معسكر الجبل قرابة الأيام العشرة، رسم خلالها ولون الصخور والأشجار والسحب والسدود والخزانات. فمؤسسة الطاقة تستخرج الكهرباء من توربينات على مساقط المياه. تعلم فى تلك الايام العشرة فن المنظر وكيف يكون. رسمه على طريقته. واضعا البذور الأولى لأسلوبه الفريد الذى لاقيناه فى لوحاته الأخيرة. ولا تفوتنا ملاحظة ألوانه الجذابة التى تحمل عبير الصخور التى عشقها منذ عشرين عاما. . ملامسها. . وحيويتها الكامنة. . وما يكتنفها مع رهبة وهيبة. فما عرضه فى قاعة اخناتون

بالقاهرة، إنما هى مناظر نمساوية أصيلة، الوجه الآخر للمنظر، روح المنظر وما يحمله من معنى ومغزى وحكمة. أما الاسم الذى يطلقه على الوحة، فما هو الإشعاع نسير على هديه إلى المعنى والمغزى لنتلقى الرسالة. وإذا كان يبدو تجريديا فتاريخه منذ يفاعته يشهد بقدرته على الرسم الواقعى الدقيق. ففى الرابعة عشرة من عمره، تقدم للالتحاق بمدرسة لفنون التصميم والاعلان وكان اختبار القبول ان يرسم جمجمة حيوان موضوعة أمامه، فصورها بدقة متناهية أثارت دهشة الممتحنين حتى ظنوا أنه أكبر سنا. لم يتجه إلى التجريد إلا فى الثلاثينيات من عمره. لكنه تجريد أصيل مستلهم من الثقافة المحلية، بما فيها من تراث تاريخى ورواد، وما يؤثر عليها من بيئة طبيعية واجتماعية، وإذا قسنا إبداعه بمعايير ثقافته، وجدناه ينطوى على قدر كبير من الصدق والاصالة والصياغة العصرية. وإذا جاز أن نسك عنوانا لأسلوبه هذا، لادرجناه فيما نسميه «الواقعية البليغة»، بمعنى اختصار أشكال العناصر الطبيعية إلى حد أدنى لا يفقدها الصلة بالواقع «منيمال رياليزم».

حداثة الخامات والأساليب والموضوعات، لا تجب تصنيف الرسوم إلى انواعها الأربعة، (جنر) وهى: الوجوه والتكوينات الروائية والطبيعية الصامتة والمناظر منذ بدايته الواقعية فى السبعينيات، إلى معرضه شبه التجريدى عام ١٩٩٣، كما أنه متأثر بإبداع الرسام الانجليزى جوزيف تيرنر (١٧٧٥ - ١٨٥١) أبرع من صور المناظر بالألوان المائية ثم الزيتية. أستلهم ما يكتنف مناظره من جلال وعظمة وشاعرية رومانسية، وفراغ لانهائى، وحركة ديناميكية تحول عناصر المنظر إلى طاقة متفجرة، برغم الفروق الواضحة بين انطباعية تيرنر وتجريدية هوليلنج، فقد استلهم السمات الكامنة فى أعمال تيرنر ولم يقلدها. وهو يفضل من الحداثيين الرسام الأمريكى موريس لويس (١٩١٢ - ١٩٦٢) الذى شارك المكسيكى سيكيروس تجارب التلوين بالدوكو. هكذا أبدع هوليلنج مناظره على أسس متينة من التقاليد الكلاسيكية والحداثية متخذا من المضمون الانسانى هدفا. يبلوره بمهارة نابعة مما يتحلى به من قدرات عملية. فهو يهوى الأعمال اليدوية ويصلح سيارته بنفسه - وهى خصال تساعد على اتقان التنفيذ وتجسيد الخيال حتى يصبح حقيقة ماثلة.

يرسم هوليلنج مناظره مستعينا بتخطيطاته من الطبيعة، على مساحات صرحية من القماش المشدود، يطرح لوحاته أرضا ويرسمها من جانب واحد وليس من أضلاعها الأربعة، كما كان يفعل الأمريكى جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) أو رائدنا الراحل فؤاد كامل (١٩١٩ - ١٩٧٣). ولكى يتفادى خداع البصر وينظر إلى مركز اللوحة ليوزع

عناصرها بإحكام، يصعد على سلم مزدوج ويتطلع إليها من خلال نظارة صغيرة، فتضيق اضلاعها وتدخل فى مجال الرؤية الكلية، ثم يشيد من فوقها سقالات يسير عليها ويجلس ويلون: فلو أنه وضع لوحاته على حامل الرسم كالمعتاد فى وضع رأسى تسيل الألوان وتتساقط بفعل الجاذبية لفرط رقتها وخفتها. وهو أمر غير مستغرب أن تلون لوحة وأنت فوقها. فقد رسم عملاق عصر النهضة «ميكل انجلو» روائع سقف كنيسة سستين وهو مستلق على ظهره فوق سقالات ترتفع إلى السقف. فالضرورة تحكم طريقة التنفيذ والعبرة بالنتائج. والخامة والأسلوب ليسا هدفى الفنان. إنما الهدف هو الصياغة والمضمون الانسانى والتقبل الاجتماعى. الذى يبين ما إذا كان للعمل الفنى دور فى التقدم الثقافى والمتعة الروحية والعقلية. وهو ما عبر عنه الأستاذ النمساوى « هوليجا » بقوله: حين حلل هوليلنج عناصر الطبيعة، لا يقدم لنا الادراك فحسب، أو الصيغة البصرية، أو التقنية.. إنما يقدم لنا التأمل أيضا.

قد نلاحظ سمات آسيوية فى مناظر هوليلنج، لكنها لا ترجع إلى تأثره بالفنون الأسيوية بل إلى المساحات المغطاة بأشجار البامبو، التى شاهدها أثناء طوافه بدول جنوب شرق آسيا، وتركت فى ذاكرته صورا لا تمحى، وإذا كانت عناصر مناظره ذات مسحة نباتية، فأنه رسام مناظر بفطرته تجذبه المروج والبرارى والحقول والأشجار، التى تحيط به أثناء ترحاله وتجواله عبر أوروبا وأسيا. وهو ككل فنانى الثقافات المتقدمة يمنح لوحاته أسماء. لكن لا جدوى من البحث عن مقابل شكلى لها فى رسومه. فهو لا يصور ما نراه بل ما يعنيه من معان يرمز لها ويومىء إليها بالتلميح وليس التصريح، فالفنان إنسان لديه أسرار دفينة لا يطلع عليها أحدا ولا يرسمها على قماشه إلا رمز أو إشارة أو إيماء. يودعها لوحاته على هيئة لمسات لونية وملامس وخطوط وألوان وفراغات. تستجيب لها روح المتلقى بالرجفة والاهتزاز، كلما تأملها وشارك الفنان خواطره ومشاعره. فالتذوق مران ودربة وممارسة، ترهف المشاعر وتثقف الحواس وتشعل نور الخيال وتشحذ الفكر وتفتح القلب، فيصبح المرء مستعدا لتلقى رسالة الفنان.

عدم اختيار فنانين مثل « ولفجانج هوليلنج » لتمثيل النمسا فى بينالى القاهرة، وتفضيل مصمم الباب الخشبى الذى ذكرناه فى مطلع الدراسة، إنما هو تعبير عن الموقف اللافنى لادارة البينالى، وليس عن واقع الحداثة النمساوية.

الفن الهولندى المعاصر
نيكود ويستين (١٩٥٣)

. . لا توجد علاقة كبيرة بين معايير الفنون الجميلة التقليدية والأشياء «التشكيلية» التى عرضها الفنان الهولندى نيكو دويستين (٣٤ سنة) فى قاعة اخناتون فى يوليو ١٩٨٥ ، الشهر الراكد بين الموسمين الصيف والشتاء لذلك لم تتح فرصة مشاهدته لجمهرة الفنانين والنقاد والذواقة .

أمضى «نيكو» فى القاهرة قرابة الخمسة شهور ، فى رفقة أساتذة وطلبة الفنون التطبيقية ، فى إطار التبادل الثقافى . وأسهمت الوزارة فى تكاليف أقامته التى أسفرت عن هذا المعرض ذى النوعية الخاصة .

مجسمات من الحجر الجيرى ذات أشكال صخرية بارتفاع نصف المتر تقريبا . تتوسطها من أعلى آنية حديدية مثلثة التصميم مملوءة بالماء . ولوحات زيتية كبيرة مربعة تنتظم القاعات الست التى شغلتها المعروضات . كل قاعة تضم قطعة أو اثنتين من المجسمات ، وتتعلق بالجدران لوحة أو اثنتان . وينبغى أن نكرر القول بأن مكان العرض غير مناسب من حيث العمارة والاضاءة ، والنظافة لتقديم الأعمال الفنية - خاصة الحديثة منها . فالمكان قصر قديم بنى فى مطلع القرن ، ولا يصلح إلا لسكنى أمراء الإقطاع .

كان المعرض مثيرا للغاية والإثارة من معايير الابداع الفنى قديما وحديثا . لذلك أثرنا

ألا ندع الفرصة تفوت دون أن نشير إليه . فهو ضرب من الحداثة الأوروبية بالرغم من أنه ليس جديدا كل الجدّة ويمكن تصنيفه وتحجيمه ووضعه فى مكانه من الحركة العالمية .

الفكرة الأساسية خلف هذا المعرض هى التعبير بعيدا عن أى عناصر مقروءة مرتبة بما يوحى برواية معينة ، كما يحدث مع الكلمات المسطورة . أراد « نيكو » أن يلخص إحساسه بمصر التى زارها مرة سابقة فى عام ١٩٨٦ ورأى فيها نهرا عظيما لم يشهد له نظيرا فى أنحاء العالم الذى رحل إلى الكثير من بلدانه . أراد أن يقول كما قال المؤرخ الاغريقى هيرودوت (٤٨٤/ ٤٢٥ق . م . تقريبا) : مصر هبة النيل . يقولها بلغة الشكل وليس الكلام . بالخطوط والمساحات والألوان والاحجام والملابس . . إلخ . بلغة الفن المرئى وليس المقروء أو المسموع . بلغة «الفراغ» والحيز والعمارة . بشكل يناسب الشعور والاحساس بغض النظر عن أساليب الابداع التى كان يعبّر بها فى بلده منذ بدأ مشواره الفنى بأول معارضه سنة ٨٥ حيث أقام معرض «مجسمات بالنسيج» . أى المشكلة بالقماش والخامات غير الصلبة .

التخصص الأول للفنان « نيكو دويستين » هى تصميم الازياء - أى تفصيل الملابس . التحق باكاديمية « الفن الحر » سنة ١٩٨٠ وتخرج بعد ثلاث سنوات . لكن سرعان ما عزف عن هذه الحرفة وشرع يخوض مغامرة تشكيل القماش ليعبر عن نفسه ويجسّد خياله وأفكاره ، وأقام أول معارضه للمجسمات الرخوة منذ عامين .

ما عرضه علينا « نيكو » فى « مجمع الفنون » ليس مجرد لوحة وتمثال فى رأسه حاوية حديدية مترعة بالماء . إنما العمل الفنى هو الغرفة بأكملها بما تضمه من لوحة وتمثال . . وأبواب كلاسيكية الطراز شاهقة الارتفاع نسبيا . . والسقف المرتفع بدوره والأرض الفسيحة . . والإضاءة التى يمتصها كل هذا الفراغ . لذلك غير الفنان شكل المجسم الرئيسى الذى شكله من جدارين من الرخام بارتفاع متر تقريبا وبطول يناهز المترين ، يلتقيان من أسفل فى رأس مثلث ، ويحصران حاوية حديدية بطولها يترقرق فيها الماء . واضح طبعا أن الماء يرمز لنهر النيل - لكننا لم نصل بعد إلى التفسير والتحليل .

توسط هذا المجسم البهو الذى يستقبل الزائر . تنفتح على جانبيه أبواب الغرف ويصعد من خلفه درج فخم يقود إلى الدور العلوى من القصر القديم ، حيث شغل الفنان ثلاثا من حجراته بنفس الاسلوب مع تغيير طفيف فى شكل المجسمات الحجرية . أما التخطيطات التحضيرية فرسوم ملونة معلقة فى البهو العلوى .

العلاقة متجانسة بين المجسم الرئيسى والبيئة من حوله . وربما أراد الفنان أن يستغل

هبوط الدرج العريض من الدور العلوى. وإيقاع الدرجات الخشبية حتى تصل إلى مؤخرة المجسم الرئيسى، ليرمز إلى هطول الأمطار وأندفاع مياه الشلالات بين الجبال، التى يوحى بها السياج المحيط بالدرج عن يمين ويسار. ثم اللوحات الزيتية ذات الطابع الزخرفى الحافل بالألوان، ترمز للماء والصحراء وطمى النيل.

إذن فقد قدم لنا «نيكو» ستة أعمال فنية: خمس غرف وبهو. من هنا يمكن تصنيفه فى أطار الفن البيئى الذى ظهر فى الستينيات فى الولايات المتحدة. والمعايير الفنية التى تقيس هذا الأسلوب التعبيرى، تختلف عن المعايير التى نقيس بها اللوحات والتماثيل، بالرغم من دخولها فى هذه التشكيلات التى تتضمن جوانب مسرحية أيضا. الفنان هنا يدعونا إلى دخول العمل الفنى - أى الغرفة - ليحدثنا بلغة الصمت. وعلينا أن نتأمل . . ونتطلع . . ونتخيل، كما نفعل مع أى عمل فنى تقليدى. فالمنطق هنا ذو طابع معمارى بنائى. وإذا سلمنا بأن «نيكو» مثّال، فمعظم مثالى مصر القديمة وعصر النهضة الايطالية كانوا معماريين. قالوا كلمتهم من خلال التكامل بين العمارة وفن التمثال. وكان الكثيرون منهم رسامين وملونين فى نفس الوقت.

بل ترجع علاقة المجسمات الفنية بالعمارة إلى أبعد من العصور المصرية القديمة. فقد عثر المنقبون فى فرنسا على تشكيلات بارزة لزوجين من حيوان البيسون، مشكّلة من الصلصال فى سقف كهف قديم يرجع تاريخه إلى زمن يتراوح بين عشرين وعشرة آلاف عام. وظلت هذه العلاقة قائمة بين العمارة والتمثال إلى ما بعد عصر النهضة. ثم انتشرت التماثيل فى الشوارع والميادين، لتمجيد الاشخاص والاعمال والمناسبات. وروعى فى كل الأحوال مناسبة التمثال للمكان الذى يقام فيه والبيئة التى يعايشها.

وفى العصر الحديث، ظهرت اتجاهات لإقامة المجسمات المجردة لجمالياتها الذاتية، دون أن تمثل أشخاصا أو ترمز إلى أشياء، مع مراعاة توافقها مع عمارة المكان من حيث إنها جزء منه. ولم تخل من الرمز والاشارة والايحاء وقابلية التأويل. فالإنسان - من حيث هو كذلك - يميل إلى إضفاء قوالب يعرفها على ما يراه من أشياء لا يعرفها. قوالب تتفق مع خبراته السابقة. وهو ما يجعله يستجيب لأنواع من الأقواس- كما يقول هنرى مور مثّال انجلترا الراحل - لأنها مرتبطة بانحناء سطح الأرض وتكور ثدى الأم. هذه الملاحظة الذكية تنسحب على الخطوط والملامس والالوان. . والاشكال ذاتها. وربما يتعلق ذلك بما يعرف فى علم النفس بالارتباط بالاقتران أو الفعل الشرطى. وقد يكون هذا الارتباط موروثا عبر «الجينات» فى الجنس البشرى خلال العصور.

فى هذا الإطار التاريخى والمفهوم الاستطيقى، يمكن تقييم مجهودات «نيكو دويستين» الفنان الهولندى، فى ثانى معارضه ذات الطابع البيئى ومنطق الفن الإدراكى. كان عرضه الأول لهذا الاسلوب فى مدينة «جنت» فى بلجيكا فى العام الماضى ١٩٨٦ بعنوان «حجرات الاصدقاء».

و «الفن الإدراكى» ظهر على مسرح الفنون المرئية فى السبعينيات فى كل من أوروبا وأمريكا. يعتمد على عناصر واضحة للتعبير عن أفكار مجردة. عناصر موحية تسمح بالتخيل والتأويل. ففى عام ١٩٧٩ مثلا، عرض الأمريكى والتردى ماريا (المولود ١٩٣٥) ٥٠٠ قضيب من النحاس فى قاعة فسيحة فى برودواى. قضبان متساوية لو ضمت إلى بعضها تصنع طولا قدره كيلو متر بالتمام والكمال.

و «الفن البيئى» أو «فن التركيب والتجهيز» كما يسمى أحيانا، ظهر فى الستينيات وتطور واتخذ طابعا خاصا فى العقد التالى. ويعنى أن المتلقى لا يقف خارج العمل الفنى بل فى داخله محاطا بعناصره. فالفنان يخلق «بيئة» للمتلقى. ومن أمثلة هذا النوع من الفنون، العمل الذى فاز بالجائزة الأولى فى «بينالى فينيسيا» فى دورته الأخيرة فى العام الماضى، حيث قام الفنان بإعداد جناح كامل بشرائط رأسية متجاورة على السقف والجدران تصحب المتلقى فى جولته داخل المبنى. إن الدقة البالغة والمهارة المنقطعة النظير التى نفذ بها الفرنسى دانييل بورين (٣٨ سنة) تشكيل الجناح، ساعدت فى تحقيق الفوز الكبير على فنانى ٤٥ دولة أسهمت فى البينالى الثانى والاربعين. فالإتقان وبراعة التنفيذ والاداء الممتاز، من القيم والمعايير الفنية، هو ما كنا نفتقده إلى حد كبير فى «تجهيزات» الهولندى الشاب. خاصة فى المجسمات الحجرية الصغيرة والبلاطات الرخامية التى تشكّل جانبى المجسّم الرئيسى فى مدخل البهو.

بالرغم من أنه عاين قاعات العرض وأعد لها المجسّمات خلال خمسة شهور فى ورش كلية الفنون التطبيقية، جاءت فقيرة وصغيرة بالنسبة للفراغ الهائل للحجرات الكلاسيكية. لم تحقق النجاح المرجو فى خلق بيئة وفكرة. وكان عليها دور يفوق طاقتها الشكلية ذات الطابع المغرى.

.. حين انتشرت التماثيل فى الحدائق فى القرن الماضى، كانت البيئة المحيطة تضفى على المجسمات صفات لم تكن لتتحلى بها منعزلة. لكن القرن العشرين أقبل ليزيح التماثيل من كل من الحدائق والعمارة ونادى المهندس «جروبيوس» - مؤسس مدرسة

العمارة والتصميم الفنى (الباوهاوس) سنة ١٩١٩ - بالاتجاه العملى فى العمارة وانعزل «فن التمثال» حتى وجد مخرجا فى معارض الهواء الطلق التى بدأت فى لندن سنة ١٩٤٨ ومن بعدها هولندا . . ثم فى أنحاء العالم . ثم عاد فى العصر الحديث إلى داخل الجدران إما قائما بذاته فى «معارض المجسمات الصغيرة»، أو كعنصر مكمّل للتشكيل الفنى كما هو الحال فى «فن البيئة» .

مهما يكن من أمر القيمة الاستطيقية والفلسفية والتكتيكية للعرض الذى قدمه «نيكو دويستين» فى يوليو ١٩٨٦ ، فإن سلوكه الفنى خلال الشهور الخمسة التى قضاها بيننا ، والجدية التى تناول بها عملية الابداع ، ومنهج التفكير أسفر فى النهاية عن هذا العرض الشيّق .

زار مصر لأول مرة فى خريف عام ١٩٨٦ ضمن فوج سياحى طلا بى ، فجذبته البلاد بنيلها وصحاريها وحقولها وتاريخها ، فعاد إلينا فى مطلع عام ١٩٨٧ فى إطار التبادل الثقافى بيننا وبين هولندا . وينبغى هنا أن نشير إلى أن هولندا تتمتع بماض ثقافى عريق . وإلى أن مدينة «امستردام» هى العاصمة الثقافية لأوروبا لعام ١٩٨٧ . فقد اتفق وزراء خارجية دول أوروبا سنة ١٩٨٣ على تعيين مدينة أوروبية سنويا لتكون عاصمة ثقافية لكل أوروبا . قامت «أثينا» بهذا الدور سنة ١٩٨٥ ثم «فلورنسا» سنة ١٩٨٦ ، ثم «امستردام» هذا العام ، بالرغم من أن تعداد الشعب الهولندى كله لا يزيد إلا قليلا عن سكان القاهرة .

لم يهدر «نيكو» وقته منذ وطئت قدماه أرض بلادنا هذه المرة . شرع على الفور فى التخطيط والاعداد للمعرض . والأمور هنا تختلف جذريا عنها فى هولندا . كان على «نيكو» أن يدبر كل شىء من الألف إلى الياء من المسمار إلى السلك إلى أدوات التشكيل إلى الصلصال . . إلخ . عليه أن يشترى كل ذلك من محلات لا يعرف طريقها فى بلد لا يعرف لغته وعاداته . وأن يرافق عمال المحاجر فى جبال المقطم ليتعلم كيف ينحت الحجر الجيرى . بينما فى هولندا - كما فى كل أوروبا - كل شىء متوافر وميسور فى متناول يد الفنان .

بدأ فى التفكير والتخطيط للتعبير عن مشاعره تجاه مصر ، واضعا جانبا كل أساليبه السابقة وشخصيته الفنية التى تبلورت وشيكا فى هولندا . استلهم طبوغرافية الوادى الذى يخترقه النيل من أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال، ناشرا الخصب والخير فى قلب الصحراء .

كان التخطيط الأول تصميما بسيطا للغاية : مجرد خط بالطباشير الأزرق يرمز للنيل، يشق كتلة من الصلصال الأسوانى ترمز للأرض. هكذا بدأ خيال «نيكو» الذى تجسد فيما بعد فى مجسمات الحجر الجيرى، التى تشقها من أعلى قنوات حديدية وتدية الشكل، يترقرق فيها ماء عذب يوحى للمتلقى بأن كل شىء على مايرام. أما اللوحات الكبيرة المبهجة على الجدران، فتخفف من الملامس الصخرية للحجر وتشير إلى طبيعة الوادى. كما يوحى اللون الأسود للحاويات الحديدية المغروسة فى قمم المجسمات البيضاء، بالارض السوداء على ضفتى النهر. وبالرغم من أن المشهد يبدو تجريديا لأول وهلة، إلا أنه ينطوى على « فكرة » و « مضمون » وإيحاء بحقيقة تغيب عنا أحيانا وهى أن مصر هبة النيل.

يقول الفنان : إنه تبين خلال رفقته لطلبة الفنون التطبيقية وأساتذتها، مدى اختلاف وجهة النظر بينهم وبين فنانى أوروبا فى «المفهوم الاستطيقى». لاحظ أنهم يعنون بالمظهر دون الجوهر. والشكل بلا مضمون. بينما يعنى فنانو أوروبا بإبداء الرأى و«توصيل الرسالة» – و لو أدى ذلك إلى التضحية بالشكل الاستطيقى! ويستطرد قائلا : المصريون يبدعون مجسماتهم فى اطار الجماليات الشكلية، منعزلين عن أى اعتبارات أخرى. أى بدون استجابة للمثيرات الاجتماعية والانسانية والبيئية. وهى ملاحظة صائبة، أشرنا إليها كثيرا.

كشف «نيكو» بعروضه البيئية عن جانب ممتع من الحداثة الاوروبية ذات المعنى والمغزى البعيدة عن العبث والاسفاف. علم شباب فنانينا أن الفن ليس شكلا فقط بل مضمونا ورسالة قبل كل شىء. وأن الفنان ينبغى أن يعايش موضوعه ويحبه ويدرسه ويخطط له.. ويصمم ويعاين ويقرأ ويتأمل. وإذا كان التوفيق لم يحالفه تماما فى مجسماته ذات الأشكال الصخرية، من حيث الحجم والقالب والتوزيع فى القاعات الكلاسيكية الكابية، فهى التجربة الأولى للنحت فى الحجر الجيرى. لكنه تعلّم بالجهد الشاق طوال خمسة شهور فى ظروف صعبة. وصدق التعبير «قيمة» فى حد ذاته مهما تعثرت المهارات. إنه عنصر إثارة وجاذبية لا يختلف عليه اثنان.

اختار للوحاته الكبيرة ثلاثة ألوان هى الأزرق والأصفر والبنى. رمز بها إلى الماء والرمال وطمى النيل. يختلف التصميم من لوحة لأخرى لكنها تتفق فى المنهج التصويرى وتماوج الخطوط والبعد عن الظلال. يشعر المتلقى بعلاقتها الحميمة بالمجسمات الرابضة على الارض. وبالرغم من قصر العمر الفنى للفنان، فهو محترف يعيش من فنه، وله

خبرات يعتد بها ويظهر أثرها فيما نحسه فى تنظيماته من تكامل وقدرة على الإيحاء. بدأ مجسماته بالخامات الرخوة كالقماش والخيوط والالياف والاسلاك والورق، ثم ألحت عليه يداه القويتان ونفسه المتوثبة فى أن يتعامل مع مواد أشد صلابة، فأبدع مجسمات من الحديد والخشب والاسمنت. لا يخطط واعيا لمثل هذا الانتقال من وسيط لآخر، إنما يستجيب لدوافعه الداخلية وتطلعاته الحرة، للتعبير عن «أن كل شيء جميل غدا» و «أن الغد جدير بأن يعاش، وعلينا أن نجعل منه شيئا أفضل من اليوم».

. . بقيت كلمة نختم بها تعليقنا على هذا المعرض الهام. فقد أقيم فى شهر يوليو فى عز الصيف، فلم يلعب دوره المنتظر من التبادل الثقافى. لم يشهده طلبة وأساتذة الكليات الفنية، فضلا عن عزوف المثقفين والذواقة عن المعارض الفنية. لم تعقد ندوة تناقش منهج هذ الفنان القادم من بلد له تاريخ عريق فى الفنون الجميلة، وتقوم أشهر مدنه بدور العاصمة الثقافية لكل أوروبا لعام ١٩٨٧ كما أشرنا سالفا. بينما تعقد الندوات وتلقى المحاضرات أحيانا حول معارض لا قيمة لها. ما فائدة التبادل الثقافى إذن؟

زار الفنان الشاب بلادنا مرتين. وعمل خمسة شهور من أجل التعبير عن عظمة نهر النيل واهب الحياة لوادينا. وأصر على إقامة معرضه عندنا أولا لنرى كيف أحب بلادنا. لكن قلة من الرسميين حضروا أمسية الافتتاح، ثم. . تركناه يجلس وحيدا أمام المبنى صباحا ومساء طوال أيام العرض. لم يظفر بزيارة تليفزيونية أو إذاعية أو تعليق فى صحيفة يومية. . حتى جمع حاجياته وعاد. . إلى عاصمة أوروبا الثقافية لعام ١٩٨٧.

معارض مصرية فى الخارج

. . فى مناسبة مرور عشر سنوات على ميثاق الصداقة بين مدينة القاهرة ومدينة شتوتجارت الألمانية الغربية، أقام معهد العلاقات الدولية فى شتوتجارت عرضا مثيرا، ضم أربعين لوحة وتمثالا لأربعة فنانين فطريين مصريين هم : الرسامون الملونون : الشيخ رمضان سويلم (٦٤ سنة)، حسن عبد الرحمن (٤٠ سنة)، محمد حسن بشر (٣٠سنة)، والمثّال سيد أمين فايد (٤٠ سنة). .

اهتزت أعمدة الصحف الألمانية لهذا العرض، الذى أقيم طوال شهر يوليو ١٩٨٩ والأسبوع الأول من أغسطس، ليطوف بعد ذلك ببعض المدن الهامة. ذكر المعلقون أنهم لأول مرة، يشاهدون فنا مصريا أصيلا، لأن كل المعارض التى زارتهم من قبل، كانت تقليدا باهتا للفن الأوروبى، الذى أصبح « سبرانتو » الفن - أى « لغة دولية » يتكلم بها فنانو العالم. أما أعمال هؤلاء الأربعة، فتتسم بالاستقلال والأصالة والتفرد، فى كل من الموضوع والأسلوب والرمز والمضمون، والارتباط بالجذور الثقافية المحلية : الريفية والتاريخية.

استقى الصحفيون الألمان هذه الآراء والأفكار، من المادة الأدبية التى ضمّها الكتالوج الفاخر، الذى أصدره على نفقته معهد العلاقات الدولية، واستضاف أشهر العارضين اسما وأكبرهم سنا وهو الشيخ رمضان سويلم، مرافقا للعرض بملابسه الوطنية وشخصيته القوية المرحة، فهو زعيم قبيلة وشيخ قرية « عرب أسكر » جنوب الجيزة.

نظم العرض واكتشف الفنانين : أو رسولا شيرنج التى كانت المسئولة الألمانية عن إدارة قاعة الدكتور رجب، فى أعلى العوامة التى يشغلها معهد البردى على النيل، بالاشتراك مع هرمان بولينج الصحفى الألمانى، بمساعدة من الدكتور عباس شهدى والدكتور صبرى منصور، الأستاذين بكليتى الفنون الجميلة بالقاهرة والمنيا.

يبدو أن السيدة شيرنج كاتبة قصصية إلى جوار مهنتها كمديرة « جاليرى » . فقد وصفت لقاءها بالفنانين الأربعة وصفا شيّقا، يذكرنا بأدب الرحلات وملاحظات المستكشفين والأنثروبولوجيين. أشارت إلى صديقة لها أخبرتها عن الشيخ رمضان، كبير القرية المجاورة لمزرعتها، الذى يخفى هوايته للرسم والتلوين عن أهله وعشيرته حتى لا يسخروا منه. وكيف استخدم عرجون البلح وعود الكبريت، بعد دغدغتهما بأسنانه ليكونا بديلا للفرشاة، ثم أبدع لوحاته بألوان الشمع والفلوماستر، فسعت إليه مع صديقتها وأذهلها أن ترى سبعين لوحة جذابة مثيرة، تختلف كل عن الأخرى فى القصة والمضمون، وإن تشابهت فى احتوائها على عناصر فرعونية وقبطية وإسلامية، تعبر عن قصص القرآن الكريم، أحداث القرية وحياة البدو وما يسودها من أساطير. روت كيف أقامت له معرضا فى معهد جوتة سنة ١٩٨٤، افتتحه الشيخ باستعراض فروسيته على ظهر الخيل، مصحوبا بصوت المزمار والايقاع الملازم للبرجاس.

وفى جنوب مدينة المنيا، بين آلاف المقابر على الضفة الغربية من النهر، التقت بالفلاح « حسن عبد الرحمن » مع زوجته وأولاده الستة. يعمل بقالا يبيع الأدوات المدرسية لتلاميذ القرية، وبينها الأحبار التى شرع يرسم بها فى أوقات فراغه، ويلون جدران البيوت بمناظر الحج كلما عاد أصحابها من الأراضى المقدسة. وحين علم بوجود كلية فنون جميلة بالمنيا، اختلف إلى القسم الحر، بعد إغلاق دكانه فى المساء من كل يوم.

الرسام الثالث « محمد حسن بشر »، فلاح فى قرية جنوب المنيا أيضا. تحوّل إلى عامل فى كلية الفنون، يعد الشاى للمدرسين والطلاب، وينظف القاعات ويجّهز الصلصال لدروس تشكيل التماثيل. استهواه الجو الفنى فأعطاه المدرسون الأوراق والأقلام والقماش والألوان. واصطحب هوايته إلى بيته فسخر منه أهل القرية، لكنه مضى فى طريقه يرسم شخصيات صامتة ساكنة تنظر إلى لا شيء. وأولع بمناظر قريته فصورها فى مختلف ساعات النهار من الشروق إلى الغروب - كما فعل الانطباعيون الفرنسيون فى مطلع القرن، دون أن يعرف عنهم شيئا.

الفنان الرابع مثّال: سيد أمين فايد. بدأ عروضه سنة ١٩٨٦ فى القاعة التشجيعية بأتيلييه القاهرة. وهى غرفة ضيقة هزيلة الاضاءة رقيقة الحال فى الدور العلوى، حفلت بتماثيله الصغيرة المنحوتة فى الحجر الجيرى، تحتمل التأويل إلى عدة معان وتصور كائنات خيالية مهجّنة من عدة مخلوقات. بدأ حياته رساما محدود الألوان، يعبر عن أفكاره الداخلية التى تدور حول: الأغنياء والفقراء، الخير والشر، النشاط والكسل، وما إلى ذلك. يسكن

غرفة صغيرة فى قرية «نزلة السمّان» بجوار أهرام الجيزة. وهو من أصل ليبى، استقر أجداده هناك منذ مائة وخمسين عاما.

هكذا يحيا الفنان الفطرى. تشب فى صدره رغبة عارمة بين سن الثلاثين والأربعين، للتعبير عن خلجات نفسه وتجسيد خيالاته وأحلامه. قد يخفى نشاطه الابداعى عن أقرب المقربين خشية السخرية، كما فعل الشيخ رمضان سويلم، قبل أن تقنعه «أورسولا» بأن ما يرسمه جدير بالعرض والتقدير. وقد يمارسه كهواية محببة، ويكسب عيشه من عمل آخر كما كان الحال مع حسن عبد الرحمن. أو تستيقظ فيه الرغبة حين يوضع فى المناخ المناسب كما حدث مع محمد حسن بشر. وفى أحيان نادرة تدفعه الحاجة وانغلاق سبل الرزق، إلى عرض ابداعه وبيعه مثل سيد أمين فايد، حين عرض تماثيله الرائعة بخمسة جنيهات للقطعة الواحدة. من هذه الطائفة الأخيرة: محمود اللبان، الذى يرفض أن يحدد أسعار تماثيله. ومن أمثلة التحوّل إلى الاحتراف تحت ضغط الظروف الاقتصادية والاجتماعية: الملكة السابقة فريدة التى رحلت عنا فى عام ١٩٨٩.

انفردت «المصور» بالحديث عن الفن الفطرى منذ تخصيص صفحاتها التشكيلية سنة ١٩٨٠، أسوة بما يجرى فى المجلات الأسبوعية الكبرى فى الدول المتقدمة. انفردت بالحديث عن الفنانين الفطريين فى مصر والخارج، والأبحاث العالمية التى توضع حول تفسير وتحليل ابداعهم النابع من القلب. وتَبَنّت الدعوة إلى اشراكهم فى المحافل الدولية، خاصة «ترينالى براتسلافا» – المعرض الدولى الوحيد الذى يقام كل ثلاث سنوات فى تشيكوسلوفاكيا. تشترك فيه معظم الدول العربية صغيرها وكبيرها ما عدا مصر.

فنون جميلة بلا قواعد!

أقيم فى قاعة الفنون التشكيلية بالأوبرا، عرض لفنون سجاد الحرانية المرسم، من إبداع أطفال ونساء ورجال قرية الحرانية ما بين سن الثامنة وسن الأربعين. قرية الحرانية الريفية تقع بين الحقول، على مسيرة أربعة كيلو مترات من شارع الهرم بالجيزة. طبقت شهرتها آفاق معظم بلدان أوروبا وأمريكا، منذ أقام فيها المهندس رمسيس ويصا (١٩١١ - ١٩٧٤) وانشأ مركزه الفنى للسجاد والباتيك حوالى عام١٩٥٤، حيث تردد عليه نخبة من الموهوبين من الفلاحين الذين لا يدرون من أمر دنياهم، سوى ما يحيط بهم من بيوت الطين والحقول المترامية تغير فراءها فى مواسم الحصاد. والأشجار بأنواعها وألوانها والنخيل، والهيش المتزاحم على شطان الجداول والترع، حيث تسبح إناث البط والأوز وخلفها صفوف الصغار. والسواقى والجاموس والقطط والكلاب والحمير، والطيور المحلقة فوق المشهد النادر، الذى افتقدته المدينة من زمن بعيد.

اختلف هؤلاء القرويون إلى المركز الفنى الذى شيده رمسيس ويصا وزوجته صوفى ووالدها الفنان حبيب جورجى (١٨٩٢ - ١٩٦٥)، وكان فيلسوفا ومفكرا، يرى أن الإنسان فنان بطبعه، لو تركناه على سجيته لأبدع بفطرته لوحات وتماثيل، تخلب اللب وتبهج النفس لما تتسم به من صدق العاطفة وحرية التعبير. فى ضوء هذه التعاليم والوصايا، أقام رمسيس وزوجته صوفى بيتا من اللبن، مستلهما من الطرز الاسلامية والقبطية القديمة، التى أحياها المهندس حسن فتحى (١٩٠٠ - ١٩٨٩) وأسماها عمارة الفقراء. شيدا بجواره سقيفة تحولت فيما بعد إلى ورشة (ستوديو) تنتظمها عدة أنوال مختلفة الأحجام يجلس إليها القرويون يصورون بخيوط الصوف الملونة، ما يخطر فى خيالهم من موضوعات. لا يتدخل أحد فى توجيه إبداعهم، إنما يرشدهم إلى كيفية استخدام الأنوال والأدوات، وما يتعلق بالعمل من استخلاص الصيغات الطبيعية من النباتات والصخور والحشرات، بعيدا عن الألوان المصنعة كيمائيا، التى لا تصمد لضوء الشمس وعوامل التعرية. رحل كل من حبيب جورجى وزوج ابنته رمسيس ويصا، وبقيت

«صوفى» تستأنف الطريق وتكمل الرسالة. واتسع النشاط واتسع نطاقها حتى شملت فن العمارة والفنون التطبيقية وفن التمثال. إلا أنها كانت واقعة تحت التأثير الطاغى لاتجاهات «الأرنوفو»، التى انتشرت الابداعى فى القرية الفنانة، حتى شاعت أنوال السجاد فى البيوت، وتعلم الأبناء عن الآباء والأجداد، واشتركوا جميعا جنبا إلى جنب فى معارض مثيرة، كالتى أقيمت فى قاعة الفنون التشكيلية بالأوبرا. وكم سافرت سجاجيدهم للخارج، تحمل إلى أوروبا رسائل فنون الحرانية، وتصدر اسمها عناوين الصحف والمجلات هناك. وكثيرا ما تحدث «حبيب جورجى» عن أفكاره وفلسفته فى محاضرات دراسات القاها فى مختلف البلدان الاوربية، جديرة بأن تجمعها وزارة الثقافة وتنشرها.

موضوعات العارضين جميعا تتفق فى استلهام البيئة المحيطة والعناصر التى أسلفنا الإشارة إليها، والحكايات الشعبية كسيرة «أبو زيد الهلالى». وقصص القرآن الكريم حول الطوفان وسفينة نوح. إلا ان - صياغتهم الفنية لا شأن لها بواقع الرؤية السطحية، من حيث قواعد المنظور ومحاكاة ألوان الطبيعة. فالجاموس أبيض أحيانا ووجوه البشر خضراء وحمراء، والعناصر تتوزع صفحة السجاد، مصفوفة أو متناثرة، لكنها فى كل الأحيان ذات ايقاع موسيقى وتكوين بهيج جذاب، دون أن يدرى أصحابها، أن هذه السمات من معايير الفن الحديث. وأن مخالفة الألوان للواقع والمبالغة فى رسم الأطراف من أسس الفن التعبيرى. أنما هو الصدق والحرية والرغبة فى التعبير تكمن خلف هذا الجمال الذى يغمر الوجدان، والمضمون الإنسانى الذى يثير الفكر والخيال.

يرى الباحثون فى الفن الفطرى، أنه فى منزلة خط الدفاع الأخير الذى يحفظ علاقة الفن بالحياة والمجتمع، بعد أن تقطعت كل الأواصر على مذبح التجريد العبثى.. اللاشكلى.. اللاموضوعى.. اللاتشخيصى.. وإن كان فنانو الحرانية يشكلون اتجاها ذهنيا، فهم لا يتفقون فى الأسلوب.. كما يبدو للناظر السطحى، بل يختلفون من حيث الصياغة والاداء ومنطق الرسم والتلوين. أما تشابه الموضوعات فمرجعه إلى وحدة الثقافة، من حيث هى عادات وتقاليد ومعتقدات وحضارة وطريقة حياة، لذلك يختلف الأمر مع الفنان الفطرى المحتك بحضارة العصر، إذ تختلف لديه موضوعات التعبير، مع الابتعاد عن المعايير الفنية التقليدية منها والحديثة كأى فنان فطرى آخر.

من النماذج البارزة فى السجاجيد السبعين التى انتظمت جدران قاعتى العرض فى مبنى

الاوبرا، تصميم ملحمى ٥, ٤×٥, ٢ متر يصور حياة القرية، أبدعته الفنانة سميحة سنة ١٩٨٥ . وتصميم آخر ٢×٣ أمتار يصور قصة سفينة نوح، ممهورا بتوقيع «أبوضحى»، ولا نستطيع أن نذكر شيئا عن هؤلاء الموهوبين من حيث العمر والتاريخ الفنى لعدم وجود كتالوج يتضمن تلك المعلومات الضرورية، وتاريخ القرية ذات الشهرة العالمية .

الفن الفطرى، الذى يشغل بال المفكرين والمعنيين بالفنون المرئية، فى آسيا وأوروبا وأمريكا منذ عشرات السنيين، عندما أقامت تشيكوسلوفاكيا أول تريناللى للفن الفطرى فى مدينة براتسلافا سنة ١٩٦٦، بل منذ اكتشاف هنرى روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) موظف الجمرك، وأول من تعرفنا فى رسومه الملونة على الفن الفطرى، اكتشفه الرسام الفرنسى بول سينياك (١٨٦٣ - ١٩٣٥) - وأشركه بانتظام فى معارض «جمعية الفنانين المستقلين» منذ عام ١٨٨٦ - كان يسمى حينذاك «الفن الساذج»، لكنه تغير إلى اصطلاح الفن الفطرى منذ عام ١٩٦٦ .

الفن الإثنوجرافى
الفنانة: أرسولا شتالدر (١٩٥٣)

الأصل فى مصطلح «اثنوجرافى» أنه يبحث فى المنتجات الفنية التطبيقية، الدالة على ثقافة الشعوب عبر العصور. وفى شارع القصر العينى بالقاهرة يوجد متحف اثنوجرافى - يطلقون عليه تجاوزا «متحف الفنون الشعبية» يحتوى على مقتنيات تمثل تطور الثقافة الاجتماعية عبر العصور مثل: هودج العروس وصندوقها التقليدى المزين بالألوان والملصقات من الخارج وله غطاء نصف أسطوانى، تحتفظ فيه بثيابها. كما يضم المتحف أدوات شعبية كالربابة، ومختلف حاجات الحياة اليومية.

الاثنوجرافيا فرع من «الانثروبولوجيا» - أى علم السلالات البشرية. وقد اخترنا عنوان هذه العجالة، بعد مشاهدتنا معرض الفنانة السويسرية: أرسولا شتالدر، الذى أقامته فى القاعة الكبرى لأتيليه القاهرة جماعة الكتاب والفنانين استئنافا لمعارض مماثلة فى أوربا. أكثر من ثلاثين لوحة متوسطة المساحة، تنتظم أسطحها «أشياء» صغيرة، عبارة عن نفايات جمعتها من شوارع القاهرة والشواطىء المصرية. بقايا ومهملات مثل: توكة حزام.. أجزاء من عروسة بلاستيكية.. قطعة من ورقة مالية.. حدوة حصان.. مصاصة مياه غازية.. منقاش الكعك.. فردة حلق.. أو زرار.. أو بزازة. إلخ.

لذلك رأينا أن نسك مصطلح «الفن الاثنوجرافى» على هذه التشكيلات البارزة، التى ألصقتها أرسولا على أسطح لوحاتها، فى تنظيمات جمالية واضحة. وإذا كانت لوحاتها لا تحمل مضامين اجتماعية ولا توجه خطابا للمتلقين، إلا أنها تزيح الستار بلا جدال، عن ثقافة أصحاب تلك النفايات والبقايا - من حيث أن الثقافة أسلوب للحياة.

بدأت الفنانة هذه التجربة فى عام ١٩٩٢، حين شرعت تلتقط أشياء صغيرة عديمة القيمة من فوق رمال الشواطىء الأوروبية. وحين أقبلت على بلادنا وجدت طابعا غريبا وجوا مختلفا من كل الوجوه عن وطنها الذى يعتبر فى أكثر بلاد أوروبا تقدما. مضت

تطوف بشوارع القاهرة مبهرة بكل ما تراه. تنحنى على الأرض بين لحظة وأخرى، لتضع فى حقيبة يدها ما يلفت نظرها مما يفترش شوارعنا من نفايات، حتى أن بعض المعلقين تصور أنها تهوى جمع القمامة إلا أنها فى واقع الأمر على درجة عالية من الثقافة والمعرفة والدراسة الأكاديمية. فقد ولدت فى مدينة لوسيرن بسويسرا عام ١٩٥٣، وما كادت تبلغ العشرين من عمرها حتى كانت قد أكملت تعليمها كمصممة معمارية. وفى الرابعة والعشرين، تخرجت فى القسم الحر فى أكاديمية الفنون التطبيقية، بعد أن تخصصت فى التعبير بالأسلوب التكعيبى وبدأت حياتها العملية كفنانة تحترف الرسوم التوضيحية، ومنذ عام١٩٩٢، تمتلكها هواية الطواف بشواطىء أوروبا وجمع ما ينتشر عليها من نفايات وبقايا.

اتخذت عروضها منذ ذلك الحين أسماء غريبة على ميدان الفنون المرئية. ففى قاعة متحف الفنون التطبيقية فى مدينة زيورخ بسويسرا، أقامت أول معارضها بعنوان «الجنوح إلى شواطىء أوروبا» قدمت فيه باكورة تشكيلاتها من المهملات والمخلفات وفى جاليرى أكاديمية الفنون الجميلة فى نفس المدينة، عرضت سلسلة لوحات بعنوان «أشياء على شاطىء البحر». تكوينات مما جمعته من العناصر الصغيرة، التى بدأت تستحوذ على اهتمامها. ثم عادت إلى مسقط رأسها، حيث أقامت معرضا سنة ١٩٩٥ بعنوان «أخبار من القارة» وفى نفس العام ذهبت إلى هولندا، حيث شاهد المواطنون سلسلة لوحات بعنوان «قد يخرج من التراب تبر». وهو عنوان يشير إلى أفكارها الفلسفية، ونظرتها الجمالية إلى الحياة فى أبسط صورها. أما معرضها الذى نحن بصدده، فيحمل عنوان «البحث عن بقايا».

وليست هذه هى المرة الأولى، التى شاهد فيها جمهور الذواقة والنقاد والفنانين فى القاهرة، معرضا سويسريا من هذا الطراز الاثنوجرافى. منذ سنوات، أقام الفنان «نوتفيتال» - وهو من المشاهير - عرضا فى إحدى قاعات مجمع الفنون بالزمالك (اخناتون)، يتألف من مجموعة بلاليص باللون الأبيض مشفوعة ببعض الأدوات الريفية المصرية مثل: حجر الرحاية والمزمار الصعيدى الطويل. إلا إن أعمال «فيتال» تدخل فى باب ما يسمى بالتجهيزات (أنستاليشن) - وهو ليس فنا ولكنه يستهدف توزيع عناصر سابقة التجهيز فى قاعة العرض، تضفى على المتلقى جوا نفسيا ووجدانيا وذهنيا معينا، وقد ظهر هذا النوع من العروض لأول مرة فى مطلع الستينيات، وإذا كنا نطلق مصطلح «اثنوجرافى»

على ما قدمه نوت فيتال، فلأنه يشترك مع عروض مواطنته «أورسولا» فى الكشف عن ضرب من الثقافة الاجتماعية.

والواقع أن سويسرا، بالرغم من أنها بلد صغير، فقد أهدت إلى الحركة المرئية فى أوروبا والعالم عدة فنانين مرموقين، يتصدرهم بول كلى (١٨٧٩ - ١٩٤٠) الذى كان رساما ملونا وفيلسوفا ومهندسا ورياضيا فى نفس الوقت، وكان من مؤسسى مدرسة «العمارة والتصميم الفنى» - الباو هاوس - مع الروسى فاسيلى كاندينسكى (١٨٨٦ - ١٩٤٤). وتعتبر محاضراته عن الإبداع الفنى، التى ألقاها حول الحداثة، استكمالا لنظرية الروحانية فى الفن، التى وضعها كاندينسكى سنة ١٩١١. ومن المعروف أن «الباوهاوس» قد أنشأها المهندس الشاب «فالترجروبيوس» فى مدينة « فيمار » جنوب ألمانيا سنة ١٩١٩، كان لها أثر عميق فى تغيير مفاهيم الفنون المرئية فى القرن العشرين، خاصة فى العمارة والفنون التطبيقية، لكن بالرغم من ثورتها على المفاهيم والمعايير التقليدية، فإنها تبتعد عنها كثيرا، فقد طرح بول كلى على سبيل المثال، نظرية تقول بأن الفنان يشبه ساق الشجرة، يمتص جذوره من الأرض غذاء يسرى فيه صاعدا إلى أعلى، حيث يتشكل تاج الشجرة على هيئة فروع وأوراق وثمار، تختلف فى شكلها عن الجذور الدفينة فى التربة، هكذا يصور الفنان الطبيعة، ينظر إليها ويتأملهاويرسمها ويلونها، مضيفا إليها مدركاته وأفكاره ومشاعره وتعبيراته، التى تختلف ظاهريا عن البيئة الواقعية، ولكنها فى واقع الأمر مستقاة منها.

إلا إن مفهوم مصطلح « فن » قد تطور عبر السنين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فبعد أن كان فنا جميلا مقصورا على اللوحة والتمثال، تطور إلى ما نطلق عليه مصطلح «فنون مرئية»، حيث أصبح يتضمن ابداعات جديدة تعتمد على تكنولوجيا متقدمة وخامات لم تكن معروفة مسبقا. حتى مفهوم « الجمال » تغير إلى حد أن المفكر جان دوبوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) نادى بوجود معايير جديدة، تختلف جوهريا مع المعايير التقليدية، التى تعتبر حصيلة ثقافة متوارثة عبر العصور.

كما تغير مفهوم اللوحة والتمثال، فأصبحت الأولى - أى اللوحة - مجسمة أحيانا، ودخلت عليها خامات كالزفت والقطران والأسفلت والحديد والخشب والقماش والورق وما إلى ذلك. كذلك دخلت الألوان على فن التمثال، وخامات كالقش والنفايات

والخـردة. وتشكلت بعض اللوحـات والتـمـاثيل بأشـعـة الليـزر الملونة بمـا يسـمى «الهولوجرافى». . ولم يعد غريبا فى هذا الاطار الجديد للنشاط الابداعى، أن نرى فنانة مثل أورسولا السويسرية تعرض أعمالها التى أشرنا إليها، وأصبح علينا - نحن النقاد والمؤرخين - أن نلاحق تلك الابتكارات بالتحليل والتصنيف، وأن نضع لها أسماء تناسبها. من هنا. . . رأينا أن ما قدمته أرسولا فى قاعة أتيليه القاهرة، يمكن تسميته بالفن الاثنوجرافى.

الفصل الثالث

مداخل الحداثة التشكيلية

- □ توطئة
- □ الأصالة والمعاصرة
- □ إشكاليات الفن الحديث
- □ الحداثة بين العلم والارتجال
- □ الدادا . . . في كباريه فولتير
- □ قصة الحداثة الغربية في الاتحاد السوفيتي
- □ بانوراما الفن المصري الحديث

توطئـــــة:

كثيرا ما يستخدم الفنانون وعامة المثقفين كلمتى «الفن» و«الجمال» كمترادفات تحمل نفس المعنى لا يستخدمون كلمة «استطيقا »، إما لأنهم لا يعرفونها، أو ظنا منهم أنها مثلهما، إلا أن «جيروم ستولنتتز» شرح الفارق بين الألفاظ الثلاثة، فى الباب الأول من كتاب «النقد الفنى» الذى ترجمته هيئة الكتاب سنة ١٩٨١ . من المهم تعريف المصطلحات التى يستخدمها النقاد ويظن غير المختصين أنها ضرب من الحذلقة، مع أن الأمر أبعد من ذلك خطرا، فالجمال نسبى يختلف من ثقافة لأخرى، ويشير إلى «جاذبية الاشياء وقيمتها» و «الفن انتاج موضوعات أو خلقها بالجهد البشرى». أما « الاستطيقا » فمشتقة من الكلمة اليونانية aisthesis ، بمعنى «إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها وهى التى اشتقت منها الكلمة الانجليزية aesthetics، وتترجم جوازا «علم الجمال». هكذا يكون الجمال قيمة الموضوع. . والفن خلقه. . والاستطيقا إدراكه والتطلع إليه. .

يتناول هذا الكتاب الحداثة التشكيلية على مشارف القرن الحادى والعشرين فى ضوء هذه التفسيرات. .

الأصالــة والمعاصــرة

.. الأصالة الفنية ليست الأصولية أو الموروث من العادات والتقاليد. والمعاصرة ليست مطلقة بل محددة بتاريخ المجتمع وثقافته وبتفسير معنى المصطلح ذاته. كما أنها فى العلوم غيرها فى الآداب والفنون. قد تتخذ بعض المجتمعات مظاهر عصرية، لكنها متخلفة من حيث العادات والتقاليد وأساليب ونوعية الانتاج. فلكل مجتمع ثقافته. وتتنوع الثقافات فى عصرنا الراهن، بين ثقافة العصر الحجرى وأخرى تتحكم من بُعد فى إنزال المركبات على الأجرام السماوية..

الفنان الذى يعيش فى مجتمع ثقافته زراعية، لا يكون معاصراً إذا انتهج سلوك عصر الفضاء، لأنه ينفصل بذلك عن شعبه ويفقد دوره فيه. وربما تفسر هذه الملاحظة عزوف جماهيرنا من المتعلمين والمثقفين عن تذوق الفنون الجميلة والتشكيلية التى تقدم لهم فى قاعات العرض، المزدحمة باللوحات والتماثيل والأشغال الفنية على مدار العام. فمعاصرة الفنان لا تعنى انفصاله عن ثقافة مجتمعه، والهجرة بإبداعه إلى ثقافة أخرى، بل تعنى «تحديث» ثقافته المحلّية.

وكما تتخذ المعاصرة معنى التحديث، تتخذ « الأصالة » معنى الارتباط بالجذور التاريخية والجغرافية والثقافية، وهو ما نسميه « الهوية ». ويتم تحديث المجتمع من خلال امكاناته المادية والذهنية، فى ضوء التراث – الذى هو حكمة التاريخ وحصيلة خبراته. فالأصالة من الناحية النظرية هى إيجاد حلول مبتكرة بناء على خبرات سابقة، لمواجهة مواقف تفرضها متغيرات جديدة. ينطبق هذا التعريف من الناحية السيكولوجية على الإبداع الفنى – من حيث أنه « استجابة » لمثيرات معينة. وتختلف النتيجة من فنان لآخر، كلٌ حسب هويته وثقافته. أما فى العِلْم فتتوحد النتائج لدى الجميع.

لا تكمن الأصالة الفنية فى الفكرة الموضوعية فحسب، بل أيضا فى أسلوب الحل. لذلك نشعر بالألفة نحو تمثال « نهضة مصر » الذى أقيم تجسيداً للمعانى النبيلة التى أسفرت عنها ثورة ١٩١٩، بأسلوب وثيق الصلة بتاريخنا وتراثنا بالرغم من السمات التى تربطه برومانسية أوروبا آنذاك. ونُحس بالغربة مع « أسود كوبرى قصر النيل » لبعدها عن ثقافتنا ولأنها صُنعت من وجهة نظرٍ أوروبية باعتبارنا أفريقيين نحيا بين النمور والأسود والتماسيح.

وتختلف الصياغة وتتنوع العناصر بتنوع الثقافات مع وحدة الموضوع. فتمثال الشاعر «أحمد شوقى» فى حديقة الحرية بالقاهرة، يختلف فى صياغته عن تمثال الأديب «أونوريه دى بلزاك» المقام فى باريس. لقد نحت «أوجست رودان» رأس الأديب فقط وترك باقى الصخر الغُفُل تعبيراً عن العظمة والخلود. وهو أمر يتفق مع ثقافة المجتمع الفرنسى من جميع الوجوه.

يمكن ملاحظة نفس الشىء فى ميدان الأدب حين تتفق القصص فى الموضوع وتختلف فى الصياغة وطبيعة الحياة والتقاليد. مثل «قيس وليلى» العربية.. و «روميو وجولييت» الانجليزية.. و «خسرو وشيرين الفارسية». التشابه واضح فى الأعمال الثلاثة من حيث الموضوع، أما الاختلافات الجذرية فتعود إلى الأصالة - أى الارتباط بالثقافة المحلية.

والأصالة تتضمن التطوير فى ضوء المتغيرات المادية والشكلية. فكما تتغير ألفاظ اللغة، تتغير عناصر التشكيل وخاماته فى الفنون الجميلة. وكما تظهر كلمات جديدة وصياغات وعبارات وقوالب قصصية وشعرية، تظهر تكوينات ومعايير جمالية وابتكارات شكلية فى الفنون المرئية، وهى شأن التجديدات الأدبية، لا ينبغى أن تنقطع عن الأصول والجذور. لكنها لا تعنى إعادة الماضى والإحجام عن التغيير والتطوير وعدم الاستفادة من الثقافات الأخرى من حيث الخامات والحلول الفنية. أو الرجوع فى الرسم إلى أسلوب الواسطى أو بهزاد من فنانى العصور الاسلامية، أو رسم العيون اللوزية المنظورة من أمام على النسق الفرعونى، أو التزمت ورفض التشخيص والنزوع إلى التجريد الهندسى باستخدام وحدات زخرفية تقليدية، تشاهد عادة فى أشغال الخشب المخروط أو الخيامية وصوانى النحاس.

فى الأصالة مجال للتطوير والتغيير وتبادل التأثير والتأثر مع الثقافات الأخرى، لكنها الدرع الواقية للثقافة المحلية من الضياع والاندثار وفقدان الهوية وانقطاع التواصل التاريخى. وتَثْرَى وتتدعم وتتأكد بالمعاصرة، لأنهما وجهان لعملية واحدة. لا وجود لواحدة دون الأخرى.

تتضمن المعاصرة أيضا معنى التزامن والمواكبة. كأن تظهر مجموعة من المفكرين أو الفنانين فى أماكن مختلفة فى وقت واحد وقد يحملون أفكاراً متشابهة. كما حدث سنة ١٩١٦ حين تَفجَّرت حركة «الدادا» فى مدينة «زيورخ» بسويسرا - وكانت تنادى بسقوط الفنون التقليدية من شعر ونثر وموسيقا وفنون جميلة، وتدعو إلى أساليب تعبيرية جديدة أسفرت فيما بعد عن «السيريالية» أو «الأوتوماتيكية» وإنكار المعايير الفنية المعمول بها. انبثق هذا التمرد الفلسفى الفنى فى معظم أنحاء أوروبا فى وقت واحد أثناء الحرب العالمية الأولى وفى أعقابها. وفى القرن التاسع عشر تعاصر الاتجاه الرومانسى فى الموسيقا - على يد البولندى «فريدريك شوبان»، معه فى الأدب بزعامة الفرنسى «فيكتور هوجو»، معه فى الرسم والتلوين عند الفرنسى أيضا «يوجين دى لاكروا». لكن هذا المعنى للمعاصرة كان مختلفا فى القرنين الـ ١٦ و الـ ١٧ حين تحررت شعوب غرب أوروبا من الكثير من قيود العصور الوسطى، بينما بقى الغرب والجنوب على حاله من التخلف. أصبح المجتمع يتصف بالمعاصرة حين تتوافق أفكاره وثقافته وأدواته مع معطيات النماذج الجديدة (الاهرام ٩/ ١٠/ ١٩٨٧).

لكن الذى يهمنا فى تطور تفسير الاصطلاح ما أشار إليه الدكتور «السيد شلبى» (الاهرام ١٢/ ٦/ ١٩٨٧) من أن المدلول تغيَّر فى القرن التاسع عشر إلى معنى «التحديث». ذلك أن الهنود والصينيين والمصريين شرعوا آنذاك، فى تطوير بلادهم وتحديثها، فاختلط مفهوم المعاصرة بالحداثة بمعنى التطور المادى والتماسك المعنوى فى وقت واحد.

ثمة معان أخرى للمعاصرة تتعلق بالتزامن بين الأحداث والابداع الفنى. من أفضل نماذج هذا التزامن لوحة « جيرنيكا » لعبقرى القرن العشرين: بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)، التى يعتبرها النقاد والمؤرخون «تحفة القرن». وهى الصورة الصرحية التى أبدعها سنة ١٩٣٧، بعد عام واحد من إغارة الطائرات النازية على قرية «جيرنيكا» الأسبانية وهدمها على رؤوس سكانها لحساب الدكتاتور «فرانكو». ولوحة «الحرية تقود

الشعب» للرسام الفرنسي يوجين دولاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣)، تعبيرا عن جو الحرية الذى كان يسود فرنسا. ولوحة فريق الاعدام فى ٣ مايو ١٨٠٨ للرسام الأسبانى فرانشسكو جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) التى عبر بها عن احتجاجه على فظائع الغزو الفرنسى لأسبانيا.

كان الفنانون قبل القرن التاسع عشر يعملون فى جماعات على هيئة اتحادات أو ستوديوهات تنفذ التكليفات والمقاولات العامة. أو فى ورش ملحقة بقصور السادة والحكام، أو كفنانين خصوصيين فى البلاط لتحقيق رغبات الملوك والأمراء. ولم تظهر الاتجاهات الفردية إلا بعد انفراط عقد تلك المؤسسات، بعد أن قضت الثورة الفرنسية على النظام الاقطاعى فى ختام القرن الثامن عشر. أصبحت الفنون الجميلة تلعب دورا ثقافيا موازيا لدور الأدب والشعر والمسرح والموسيقا. وأصبح الفنان صاحب رسالة ورأى وفلسفة وأسلوب وشخصية تميزه عن الآخرين. وتوقف عن كونه منفذًا لرغبات السادة ورجال الدين الذين حاولوا التدخل فى توجيه الفنانين فى بدايات تحررهم. وباستقلال الفنان انبثقت قضايا الاتجاهات الأسلوبية والمدارس الفنية والأصالة والمعاصرة وظهر الناقد الفنى ليقوم بالتفسير والتقييم والتواصل بين الفنان وجمهور المتلقين والذواقة، بعد أن كان لصاحب العمل أو رجل الدين أو المقاول الكلمة النهائية فى عمل الفنان، كما هو الحال الآن بالنسبة للموظفين الرسميين المسئولين عن ادارة الحركة الفنية فى الدول المتخلفة، حيث لا يسمح للنقاد بالقيام بدورهم التاريخى، الذى بدأه فى العصر الحديث الناقد والمؤرخ الايطالى جيورجيو فازارى (١٥١١ - ١٥٧٣)، بكتابه عن « حياة مشاهير المعماريين الايطاليين والرسامين والمثالين». صدر لأول مرة سنة ١٥٥٠ ولولاه ما عرفنا تفاصيل حياة وأعمال «ميكل أنجلو» و «دافنشى» وغيرهما.

* * *

المعاصرة فى المجتمعات النامية، والمتخلفة هى «التحديث» - أى الارتقاء بثقافة المجتمع من خلال إمكاناته كما أسلفنا القول. أما المعاصرة بمعنى تقليد أو نقل نماذج الابداع فى أكثر الدول تقدما، فنابعة من السيل الإعلامى الجارف الذى يجتاح الدول المتخلفة ويصيبها باليأس والاكتئاب الاجتماعى. يساعد على شيوع هذا المفهوم جمهرة المبعوثين إلى تلك الدول من هيئة تدريس الكليات الفنية، غير المحصنين بمعرفة كافية بتراثهم وثقافتهم. خاصة أن هذه الكليات محرومة من أى دراسات نظرية ذات قيمة. كما أن خريجيها لا يجيدون قراءة الكتب الأجنبية مما يجعل عقولهم ميدانا سهلا للغزو الثقافى من قبل الدول التى يبعثون إليها. فيتعلمون لغتها ويعتنقون أفكارها المدونة فى كتبها.

وقضية الأصالة والمعاصرة لا تحظى بهذا الاهتمام البالغ، إلا فى المجتمعات المتخلفة التى تتسم بالصراع الدائم بين الانسان وبيئته ومحاولته التكيف واصطناع الأفكار والأدوات لإخضاعها لإراداته. ثم يعدل من سلوكه ويكيفه ليتأقلم معها فى ثوبها الجديد - أى يعاصرها. ومن هذه البديهية يتضح أن المعاصرة «عملية» مرهونة بظروف بيئية تختلف من مجتمع لآخر. فلا يمكن اتخاذ أشكال ثقافية لمجتمع نموذجا يحتذيه مجتمع آخر فى بيئة مختلفة. هكذا تتضح فكرة «الأصالة» من حيث هى ارتباط بالثقافة المحلية - أى الهوية. فالتغيير الثقافى بهدف المعاصرة ينبع من الداخل، ولا يشع من أمريكا كما هو الحال بعد الحرب العالمية الثانية، كما جاء فى كتاب «تغيير العالم» للدكتور أنور عبد الملك (نظر «عالم المعرفة» نوفمبر ١٩٨٥). نحن نعلم أنه لا سبيل إلى عودة التعبير الفنى إلى الأساليب الكلاسيكية وأن التغيير حتمى. لكننا نعلم أيضا أن أساليب التغيير تختلف من مجتمع إلى آخر، وإلا شاهت الفنون واختلطت مفاهيمها وفقدت رسالتها وانفصلت عن المجتمع والبيئة التى توجد فيها، كما هو الحال فى مصر ومعظم بلدان العالم الثالث. ففى بينالى الاسكندرية سنة ١٩٨٥ نالت قبرص الجائزة الأولى فى فن النحت (أى فن التمثال) على كمية من الزلط ألقاها المتسابق فى ركن إحدى قاعات الدور العلوى من المبنى. وقبل ذلك بتسع سنوات (١٩٧٦) وفى نفس البينالى، منحت جائزة الرسم الملون لتشكيل مجسم يمكن رؤيته من الجهات الأربع بارتفاع متر تقريبا، تتخلله مصابيح مضيئة وأجهزة كهربية!

حين ابتكرت الثقافات المتقدمة فنونا وأساليب تعبيرية وخامات تشكيلية، ابتكرت معها أسماء تشير إلى المضمون أو الشكل أو الخامة أو الأسلوب، ولم تسجن نفسها فى ثبت الأسماء القديمة حتى لا تشوهها بالخروج على تقاليدها، بل أضافت إليها لتواجه التغيرات الجديدة بأشكال تعبيرية معاصرة. من ذلك فن «الكونسبتوال» و«البوفيرا» و «الامبوسيبل» و«الايرت ورك» و«الهابننج» و «الانفايرونمنت». . إلخ. وإذا اتصفت هذه الأشكال والأساليب التعبيرية بالمعاصرة، فلأنها تلبى احتياجات الثقافات التى ظهرت فيها. فهى تنتشر فى بعض دول غرب أوروبا بينما تنعدم تقريبا فى الشرق والاتحاد السوفييتى والصين. كما أن فنون «الهولوجرافى» و«الفيديو» توجد فقط فى الدول الغنية مثل الولايات المتحدة واليابان، وعلى نطاق ضيق فى فرنسا وقلة من الدول.

وإذا كانت فنون الفيديو والهولوجرافى تواكب أو تعاصر الاكتشافات العلمية الأخيرة، فكلاهما - أى العلم والفن - ركن من أركان الثقافة الإنسانية. كما أن لها طبيعية تبادلية

تغيّر الصور الذهنية التى يتخيلها الفنان عن البيئة ووسائل التعبير عن الواقع الجديد. ففى فن الهولوجرافى يستخدم الفنان أشعة الليزر ليجسد فى الفراغ تكوينات ايهامية يراها المتلقى من جميع الزوايا. هكذا تتغير صور الواقع فى خيال الفنانين كلما ألقى العلم أضواءه عليه. كما أن الخيال الفنى يفتح آفاقا جديدة للعلم والعلماء. ومن المعروف أن الاتجاه الانطباعى أو التأثرى فى فن التلوين يستند إلى فكرة تحليل الضوء. ولاحظ الناقد المؤرخ «فيرنر هافتمان» فى مؤلفه القيم عن فن الرسم الملون فى القرن العشرين، أن بعض الأساليب التعبيرية عاصرت ظهور نظريات علمية معينة. فما يسمى بالوحشية. . والتكعيبية. . والمستقبلية. . والتجريدية - مدارس تصويرية ظهرت مع النظرية الكمية للعالم «بلانك»، و «كتاب تفسير الأحلام» لسيجموند فرويد، واكتشاف «ألبرت أينشتين» للنظرية النسبية، وإعلان «منكوفسكى» لنظريته عن الفراغ والزمن. كان ذلك فى العقد الأول من القرن.

كثيرون من الفنانين صرحوا بأن الاكتشافات العلمية أوضحت لهم الرؤية وأشعلت خيالهم. ويؤثر عن الرسام الألمانى فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) أنه قال: هناك علاقة بين النظرية التكعيبية متعددة المنظور، والمدرك الديناميكى للا منظور فى عصر الفضاء. ثم قدم اصطلاح «البعد الرابع» علم الجمال الحديث.

والمعاصرة بمعنى «التحديث» انعكاس الثقافة الحديثة على الإبداع - كما يقول الناقد والمؤرخ الانجليزى «هربرت ريد». فإذا كان الفنان متوافقا معها فى الرؤية الحضارية وطريقة الإدراك والتفكير، تغير أسلوبه الإبداعى بما تقتضيه الظروف المستجدة واتسم بالحداثة. لأننا نرى من الاشياء ما تعلمّنا أن نراه. . والإبصار - كما يستطرد «هربرت ريد» - عادة وتقليد وليس عملية ميكانيكية. ننتقى ما نراه من جملة المطروح أمامنا، والباقى نستوعبه ملخصا مشوها، لأننا لسنا حيوانات ننظر من خلال الأجهزة والغرائز بهدف المحافظة على البقاء، لكننا بشر نستهدف اكتشاف العالم وإعادة بنائه بشكل معقول.

إلا إن «ريد» إنجليزى أوروبى يتحدث من قلب براكين التغيير التى تتفجر فى باريس وروما ونيويورك، يقيس الحداثة الفنية بتطور أسلوب التعبير نحو التجريد. ويدمغ عمالقة رسامى المكسيك بالتخلف وهم: دييجو ريفيرا (١٨٨٦ - ١٩٥٧) وجوزيه أوروسكو (١٨٨٣ - ١٩٤٩) وألفارو سيكيروس (١٨٩٨ - ١٩٧٤) لمجرد أنهم نظروا إلى العالم من خلال الثقافة المكسيكية، ولم ينزعوا إلى «التجريد» الذى يعتبره الأسلوب الأمثل للحداثة. بينما تُجمع طائفة كبيرة من النقاد على أنهم العمالقة الثلاثة فى طليعة فنانى القرن

العشرين، لما تتسم به أعمالهم من «أصالة» بشقيها: الابتكار والجِدّة . . والارتباط بالثقافة المكسيكية! فالأصالة كما قلنا فى مطلع الحديث ليست إحياء الماضى ونقله والالتصاق به وعدم التقدم للتكيف مع الظروف الثقافية الجديدة، ولكنها التغيير من خلال إمكانات المجتمع المادية والذهنية - أى ثقافته، وليس النظر بعيون الآخرين الذين يعيشون حياة ثقافية أكثر تقدما.

. . ولا نرى لكى نختتم هذه العُجَالة التى لمسنا فيها مفهوم «الأصالة والمعاصرة»، أوقع من كلمات شاعر فرنسا العظيم: شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) التى قالها منذ أكثر من مائة وأربعين عاما:

«حقا لقد تراجعت التقاليد العظيمة قبل أن تتشكل التقاليد الجديدة. وطالما أن جميع العصور وجميع الشعوب كان لها جمالها الخاص، فلا ريب فى أن لنا جمالنا الخاص أيضا. أن جميع أشكال الجمال تتضمن عنصراً دائما وآخر انتقاليا. عنصراً مطلقا وآخر خاصا. أما العنصر الخاص فى كل ظاهرة جمالية، فمرده إلى المشاعر. ومادامت لنا مشاعرنا الخاصة فلنا جمالنا الخاص».

. . هكذا عبر «صاحب ديوان أزهار الشر» بكلمات بليغة عن معنى «الأصالة والمعاصرة». .

إشكاليات الفن الحديث

. . لم تكن هناك ثمة إشكاليات فى علاقة الإنسان بما يبدعه من فنون عبر التاريخ . كان الفن يدخل فى الحياة اليومية المادية والروحية ، ويتغير شكله وأسلوبه بتغير البقاع والشعوب والأزمنة .

فى ظل هذا المفهوم عرفنا فنون ما قبل التاريخ والشعوب البدائية واتجاهات الفن الفرعونى واليونانى والرومانى والقبطى والاسلامى وما بعده حتى كان عصر النهضة الأوروبية ، فتحوّل الفن رويدا رويدا من طابع الحرفة إلى طابع التعبير الفردى عن المشاعر والأحاسيس . ودخلت الحداثة من هذا الباب فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . .

كان فن الرسم الملون حتى القرن التاسع عشر كأنه خطاب يوجهه الفنان للمتلقى عبر لوحته . يتضمن موضوعات معروفة من قبل . ما عليه إلا ترتيبها وتلوينها على قماشه ، بكل ما يسعه من موهبة ومهارة وحيل الصنعة . أما قراءة الصورة والتعرف على عناصرها ، فمن شأن المثقفين والمتعلمين والعارفين بقصص التكوينات المرسومة . وكان أكثر الإقبال على المناظر الطبيعية وصور الزهور والفاكهة . لكن هذه التكوينات والموضوعات التاريخية والاجتماعية استهلكت طوال القرن الماضى ، حتى أملّت الفنانين والمتلقين على السواء . وبلغت درجة المحاكاة حدا متدنيا حين بدأ المثالون يصبّون القوالب على وجوه النماذج الحية مبالغة فى الحرص على المشابهة . هكذا كان قَدَرُ فنانى القرن العشرين أن يردّوا للفن المرئى اعتباره ويعيدوا إليه قشابته وحيويته وقيمته . كان للرومانسيين فى نهاية القرن التاسع عشر الفضل فى التمهيد لمنح الفنان حرية اختيار الموضوعات وأسلوب الصياغة والخروج على التقاليد المتزمتة والتعبير عن انفعالاته الشخصية ، مستندين إلى

دفاع الناقد الفنى عن أسلوبهم - وهو الشخصية الجديدة - الذى بدأ يأخذ مكانه على المسرح الثقافى، ويلعب دور الوسيط بين الفنان وجمهوره الذى شعر بالغربة نحو الفن الجديد و تطلع إليه بفضول ولكنه سرعان ما تأقلم وأصبح الجديد قديما، فتابع الفنانون التجديد حتى لا تصبح أعمالهم مملة كسابقتها. فقدموا فى نهاية القرن شكلا مبتكرا للرومانسية ممتزجا بالرمزية وأساليب ما بعد الانطباعية. ثم أسفر الأمر عما يعرف بالحداثة فى مطلع القرن العشرين، مصاحبا للاكتشافات العلمية التى تحققت فى هذا الزمان. وأصبح التطرف فى التجديد شعارا يرفعه النقاد والفنانون، متغاضين عن الكثير من التقاليد الفنية، غير آبهين باهتمامات العامة. وطالب الفنانون المتلقى بالاهتمام بالعملية الابداعية والموقف الجمالى وليس بالعناصر المرسومة. لأنها مجرد اختيارات شخصية وخامات وليست محاكاة للواقع. وتصدّى نقاد الفن والمؤرخون لشرح الاشكاليات، ومضوا يوضحون الطرق التى سلكها الفنان فى إبداعه، وكيف وصل إلى النتائج التى بين أيدينا، دون أن يتناولوا الأعمال ذاتها بالشرح إلا قليلا، فبدت مشحونة بالغموض والأسرار.

التجريد هو أكثر أنماط الفن الحديث صعوبة. يشير أنصاره دائما إلى أن الموسيقا لا تحاكى الطبيعة لكنها تصل إلى مشاعر الملايين، وأن الأشكال المرئية يمكنها بالمثل أن تتوجه إلى أحاسيسنا وتصل إلى بديهتنا بحكم الفطرة. بحث علماء النفس المهتمون بالإدراك الحسّى فى الخصائص العاطفية للشكل واللون، وأثبتوا صحتها بالشواهد والتجارب المعملية واستجاب الفنانون لهذه النظرية منذ البداية، وأسسوا عملهم على ما تحقق من نتائج. ورأوا أن التجريد هو الفن الوحيد الذى ينسجم مع الدراسة العلمية السيكولوجية. وتطلعوا إلى تخطى حواجز الفهم، والارتباط بمستوى التربية ونوعية الثقافة، اعتقادا بأن الفن الذى يتوجه إلى الدنيا من خلال الشكل واللون، يستطيع أن يخاطب الجنس البشرى كافة. لا يعوزه من المتلقى سوى الانتباه بقلب مفتوح غير متوجس أو متحفظ، والإنصات بالعيون إلى حديثه، لأنه يرفض الوصول إلى المتلقى عن طريق المعرفة والفهم. وإذا كانت الأصوات وسيلة الموسيقا للوصول.. فالصمت وسيلته. لكنها أمور لم يقدر عليها حتى يومنا هذا سوى ندرة من الناس.

لكن هذه الاشكالية ليست بعيدة عن الحل. فالفن التجريدى سواء كان موسيقا أو أشكالا وألوانا، ليس خاليا من المحتوى بل وربما كان مضمونه أكثر رحابة وأشد جاذبية للتفسير. و التعبير اللفظى يحط من قدر تلك المضامين ويجعلها أبعد منالا، إلى درجة أن النقاد يتحرجون من الشرح والتحليل. لكننا نسوق بعض التفسيرات على سبيل المثال:

فالرسام «كاندينسكى» اشتق تشكيلاته من خبراته الشخصية وخيالاته، فجاءت ذات طابع ميتافيزيقى (سيريالى)، صادرة عن العقل الباطن وتهاويمه. أما لوحات «ماليفيتش» فذات مسحة صوفية كأنها تعليقات على الوجود الانسانى فى عالم متعاظم يوما بعد يوم. وتبدو أعمال «موندريان» كأنها نماذج لبيئة تتسم بالنظام والانضباط والأخوة بين البشر. لكن «بولوك» يكتشف فى مساحاته الصرحية عن مشاعره نحو الكون وحتمية الموت. هكذا نرى أن أعمال الفنانين التجريديين ليست بعيدة عن حياتنا وبيئتنا.. أو غريبة علينا. فموضوعاتها ومضامينها كانت دائما محور الفنون الرفيعة منذ الأهرامات المصرية والتراجيديات الاغريقية، إلى الروايات المعاصرة والمسرحيات والأفلام. والمتلقون الذين يثقون فى صدق الفنانين ويرغبون فى التغلب على العقبات التى تعترض طريقهم نحو تذوق أعمالهم والاستمتاع بها، ينبغى أن يستعينوا بنقاد الفن والمؤرخين وربما بالفنانين أنفسهم، لمساعدتهم فى تحقيق غايتهم. ولو أن بعض الفنانين والنقاد يزيدون الأمر تعقيدا بالشروح الغامضة المتعالية والحديث عن الأصالة، والتطرف فى التعبير عن الذات، فيقضون على البقية الباقية من استعداد المتلقين لتذوق أعمالهم وتقديرها.

الواقع أن الكثيرين من نقاد الفن والمؤرخين يزيدون فى صعوبة الأمر، لأنهم يكتبون عن الفن الحديث من الناحية الشكلية المحضة دون التعرض للمحتوى والمضمون. يتحدثون عن الخامات والمعالجات التقنية فى العملية الابداعية، مهملين الإيحاء والإلهام والتخيل والتعبير. يتضح هذا المنحى بجلاء فى معظم الأسماء التى أطلقوها على الاتجاهات الفنية. أسماء مثل: «الوحشية» التى تعنى بالألوان الصارخة والمبالغة والخروج على المألوف، و«التكعيبية» التى تنظر إلى عناصر الطبيعة من عدة زوايا فى وقت واحد، و «التعبيرية» وهى شكل مهذب للوحشية وأقرب إلى الرسوم الكاريكتورية، و«البنائية» وهى التشكيل بأساليب معمارية تعتمد على الخطوط الرأسية والأفقية، و «الفن الحركى» الذى يبدع فيه الفنان مجسمات متحركة تلقائيا أو بفعل المحركات الميكانيكية.. وهكذا. لكن توجد فى الجانب الآخر عناوين نادرة تشير إلى المضمون والمحتوى وفلسفة الفنان. كما هو الحال فى: «المستقبلية» التى تعبّر عن الحركة والتقدم، و«السيريالية» التى يجسد بها الفنان ما يدور فى عقله الباطن من صور وخيالات، و «فن البوب» الذى يشتق تعبيراته وتشكيلاته من ثقافة رجل الشارع.

الأسماء السطحية الشكلية للفنون الحديثة والتقعر فى شرحها، دفع المتلقين إلى النفور والتقاعس عن اكتشاف محتواها الذى يتحرجون من الاستفسار عنه، ولا يدرون كيف

يعثرون عليه . ومما يزيد الأمر صعوبة أن بعض هذه الفنون انخرط صراحة فى قضايا سياسية ، فظن المتلقون أن قيمة الفن تكمن فى ارتباطه بموضوعات الحياة اليومية . مع أن وقائع التاريخ تؤكد أن الفن يخدم الأهداف العظمى ، دون أن يتحول إلى عملية إعلامية صحفية مؤقتة . شريطة أن تكون الأهداف إنسانية عليا وليست محلية ضيقة الأفق . فالمحتوى أو المضمون - مهما كان موضوع العمل الفنى - يكون مؤثرا وقويا وايجابيا ، إذا كان مثيرا وعلى قدر كبير من الجاذبية . لكن أكثر الفنانين يدفعهم نفاد الصبر ، والسعى إلى الشهرة السريعة ، والحرص على رؤية أعمالهم فى حوزة السادة ، إلى عدم الارتباط بأهداف عليا ، والاكتفاء بما يقبل عليه العامة . لكن يوجد آخرون يعرفون طريقهم نحو تلبية الاحتياجات الثقافية المعاصرة ، والعناية بالقضايا التى يثيرها الفن نفسه ، فى مواكبته للمكتشفات الرياضية والعلمية . . وليس للأحداث الجارية أو المشكلات الذاتية ، الأمر الذى يبعد بإبداعهم عن إدراك كل الناس . .

الحداثة.. بين العلم والارتجال

.. الندوات والمحاضرات التى تقام حول قضايا الفن فى مختلف المناسبات، يتحدث فيها ممارسون للنشاط الإبداعى، ويرتجلون آراء ذاتية فطرية لا سند لها ولا علاقة، بما يجرى فى الثقافات المحلية أو العالمية..

تتخذ معظم هذه الندوات صيغة الجلسات العائلية غير العلمية، مما لا يناسب عصر الاتصال والمعلومات والكومبيوتر والأقمار الصناعية. تدور فيها المناقشات بشكل يدعو للرثاء، خاصة حين يصدر الرأى، عن شخص يعتقد أنه أصبح معيارا للخطأ والصواب بحكم وظيفته. لكن.. حين تغيب الأسانيد التاريخية والمراجع والنظرة العلمية والشواهد المادية، تنتفى كل قيمة للندوة أو المحاضرة. يزداد الأمر سوءا حين يدلى الشباب الغض بدلوهم، وقد وقر فى روعهم أنهم عباقرة، ما داموا يحصلون سنويا على جوائز تقدر بمئات الألوف من الجنيهات ورحلات إلى أوروبا وأمريكا، بغض النظر عن عدم أهليّة مُرسليهم. يستمد الشباب ثقافتهم مما يتناثر فى تلك الندوات والمحاضرات من كلمات، وما ينشره الأدباء الهواة الذين وجدت أقلامهم طريقا إلى بعض الصحف ومقدمات الكتالوجات، فظنوا بدورهم أنهم أعلام الفكر.

ساعد على وصول أزمة الحوار إلى منتهاها، عدم دراية معظم المتحاورين بإحدى اللغتين الحيتين: الانجليزية والفرنسية، لتكون لهم نافذة على الثقافة العالمية، فالمثل الصينى يقول: «اليوم الذى لا تقرأ فيه جديدا، يُفْقِد حديثَك طلاوته». خاصة وقد توقفت حركة الترجمة عن أمهات المراجع، وانقضتَ الأيام التى صدرت فيها باللغة العربية مؤلفات مثل: الفن والمجتمع عبر التاريخ فى جزءين لأرنولد هاوزر، و «بحث فى علم الجمال» لجان برتيليمى، و« تطور الفنون » فى ثلاثة أجزاء لتوماس مونرو، و«النقد الفنى» لجيروم ستولنتز..

من هنا رأينا أن نتبع نظرية إطفاء الحريق، بعرض أحدث الآراء فى آداب الفنون الجميلة وعلومها، حتى نُعَوّقَ تيار التخلف والركاكة الذى يجتاح حركتنا الفنية، ويؤدى إلى اختراع اصطلاحات مضللة مثل «فنون تشكيلية» الذى أصبح يطلق على المركز القومى المشرف على السياسة الفنية فى البلاد وأسفر عن تلفيق مذاهب فنية مثل ما يسمى «العمل المركّب»، مع أنه تصنيف قائم على الخريطة العالمية منذ اثنين وعشرين عاما باسم الفن الفقير (آرت بوفيرا)، ولم تصل أنباؤه إلى من سكوا المصطلح، مشيرين به إلى التشكيلات العبثية اللافنية التى يقدمها معظم الشباب وبعض الكبار، على شكل أحواض من الطين والطوب الأحمر، أو صفائح القمامة، أو البلاليص وأقفاص الجريد، أو الأحذية القديمة واطارات السيارات المستهلكة. . وما شابه ذلك مما بدأ يظهر فى قاعات العرض عندنا فى السنوات الأخيرة.

تظهر هذه الممارسات التشكيلية فى أوروبا وأمريكا على هيئة بدَع مؤقتة. لا تكاد تحظى بأى اهتمام من النقاد والمؤرخين هناك، بين حشد المعارَض الجادة لفنانين حداثيين، أو المعارض الاستعادية الضخمة، التى تطوف ولايات أمريكا ومختلف الدول الأوروبية، لتقدم للأجيال الجديدة روائع الفنانين الكبار منذ القرن السابع عشر حتى منتصف القرن العشرين. أما البدَع التى تتفجّر أحيانا هنا وهناك، فتنبع من أسباب احتجاجية اجتماعية سياسية وليست فنية جمالية. إلا إن قصور معلومات المنتدين والمحاضرين وضحالتها، يسمح بظهور من يدّعون أنها حداثة الغرب وهو أمر بعيد عن الحقيقة. لأن الحداثة فى كل مكان تستهدف التكّيف الثقافى. وهى تختلف باختلاف الظروف المحلية.

إلا إن بعض المؤرخين المعاصرين أمثال: هـ. و. جانسون، يدلون بآراء توحى بعالمية السيادة الغربية على الحركة الفنية، وضمور الخصائص المحلية، غافلين عن أن هيمنة ثقافة واحدة على الحضارة الانسانية - مهما كان تقدمها - تعنى شيخوخة الحضارة، وهو ما لا يقره عالم كبير ومؤرخ مثل «جانسون». ومن المعروف أن فاسيلى كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) فى كتابه العمدة «روحانية الفن» (١٩١١) قد اعترف بالفروق المحلية للإبداع الفنى، بالرغم من أنه صاحب نظرية التجريد التى سادت القرن العشرين.

سنعرض فيما يلى من سطور، لآراء اثنين من أئمة النقد وتاريخ الفن، فى مضمون الحداثة وفنون القرن العشرين، مع مراعاة أن حديثنا لا يعنى اتفاقنا مع تلك الآراء. إذ أن كلا منهما ينتمى فى نهاية الأمر إلى ثقافة بلاده، مهما بلغ من آفاق المعرفة وحيادية

الأحكام، أحدهما هو الانجليزى «هربرت ريد» الذى توفى سنة ١٩٦٨ بعد أن ترك عدة مؤلفات مرجعية، آخرها مجلدان على درجة عالية من الأهمية هما: مختصر تاريخ فن الرسم والتلوين الحديث، ومختصر تاريخ فن التمثال الحديث، اللذان صدرا فى لندن فى طبعتهما الثالثة سنة ١٩٧٤. والثانى هو المؤرخ الأمريكى «هـ. و. جانسون» الذى أشرنا إليه، وكتابه «فى تاريخ الفن» الصادر فى لندن سنة١٩٧٩.

يرى جانسون أن القرن العشرين ملىء بمذاهب فنية يتعذر إحصاؤها أو الإلمام بها. تشكّل كثرتها عقبة كأداء فى طريق إدراك مضمون الحداثة. لذلك ينبغى ألا نغرق فى مستنقع المبادىء المتباينة لتلك المذاهب المحيّرة، بأن ننتقى أكثرها أهمية فنتناوله بالدراسة، ونغض الطرف عن الباقى. نتخيّر المذاهب الجادة الواضحة، التى تؤلف تيارات محدّدة، كما كان الحال فى مطلع القرن حين ظهرت تيارات أطلقنا عليها أسماء، بغرض تسهيل وضع كل منها فى مكانه. هكذا ينبغى أن نفعل مع طوفان المذاهب الحديثة ونهمل منها ما نتبين عدم جدواه. فالعديد من تلك المذاهب أو المدارس، إما أنها تشكّل حركة مبهمة فجّة، غير واضحة المعالم كمحتوى قائم بذاته، أو أنها قليلة الأهمية لا تعنى سوى المختصين. فاختراع أسماء فنية جديدة، أيسر من خلق حركة جديرة بالاسم الذى تتخذه. لكننا على أى حال لا نتمكن من دراسة فن العصر الحديث، بدون تصنيف وسَكْ مصطلحات. خاصة أن العالم أصبح يواجه مشكلات متشابهة فى كل مكان، «وتفسح التقاليد المحليّة الطريق رويدا رويدا أمام الاتجاهات العالمية».

.. من الضرورى أن نتوقف قليلا عند العبارة الأخيرة لجانسون التى تشير إلى تقلصّ التقاليد المحلية وسيادة الاتجاهات العالمية. فهى التى يتلقفها فنانو العالم الثالث وينادون بزوال الشخصية الثقافية المحلية، وعالمية شكل الفن ومضمونه. إلا انهم واهمون يعتمدون على فهم سطحى، ناجم عن اللهوجة وفقر المعرفة وضيق الأفق. بينما لا يرمى جانسون إلى هذا المفهوم الرخيص - كما سنرى فى السطور التالية - بل يقصد بالعالمية « مداخل الإبداع وطرق التفكير » ولا ينادى بسقوط الثقافات المحلية. أما التقاليد التى يشير إلى اضمحلالها، فتقاليد شكلية أصبحت غير فعّالة كلغة فنية متداولة مثل الأمثال المحفوظة المتوارثة فى المجتمعات المغلقة، كعناصر الفن الشعبى وما تضمّه من زخارف وتصميمات ورموز، مثل وحدات الوشم المنقرضة، التى لا توجد إلا فى المتاحف الاثنوجوافية.

يرى جانسون أن «مداخل الإبداع والفكر الفنى» فى القرن الحالى، تتمثل فى ثلاثة

تيارات عالمية. يضم كل منها عدة مذاهب. بدأت تلك التيارات بين جماعة من الرسامين الفرنسيين هم: سيزان، جوجان، جوخ، ماتيس. أطلق عليهم الناقد الانجليزى روجر فراى اسم «ما بعد الانطباعية» لأنهم ظهروا بعد الحركة الانطباعية التى تشكّلت سنة ١٨٧٤. بدأت بينهم التيارات الثلاثة التى يشير إليها جانسون، والتى زاد نموّها واتسع نطاقها فى هذا القرن، وهى: التعبير والتجريد والفانتازيا أو الخيال. أما التيار الأول فيهتم بالموقف الانفعالى للفنان تجاه نفسه وتجاه العالم. بينما يعنى الثانى وهو التجريد بالبناء الشكلى للعمل الفنى. أما التيار الثالث وهو الفانتازيا، فيستهدف استكشاف دنيا الخيال فى جانبها التلقائى غير المنطقى. ويتحفظ جانسون فى هذا السياق فيردف: « ينبغى أن نضع فى الحسبان أن كلا من: الشعور والتنظيم والخيال، توجد مجتمعة فى كل عمل فنى. لأن الفن يصبح سخيفا بلا خيال، ومشوشًا بدون قدر من التنظيم، ولا يحرك فينا ساكنا إذا خلا من الشعور. كما أن التيارات الثلاثة ليست مستقلة عن بعضها، بل مرتبطة فيما بينها من عدة وجوه. فإبداع الفنان الواحد يمد جذوره إلى أكثر من تيار، ويتخذ كل تيار أكثر من صياغة، سواء كان واقعيا أو تجريديا، لأن التيارات لا تنتمى إلى أساليب معينة، بل إلى «مواقف عامة». فالفنان التعبيرى ينصب اهتمامه على المجتمع، بينما بعنى التجريدى ببناء الحقيقة. أما الفنان الخيالى فيهيم فى متاهات العقل الانسانى.

يتضح من دراسة جانسون أن الفن الحديث، يتضمن طرفا من كل تيار من التيارات الثلاثة مع سيادة أحدها. مما يعنى ضرورة احتوائه على جانب اجتماعى (تعبيرى)، وأن الحداثة لا تكمن فى إهمال قضايا المجتمع والبيئة، بل فى « تلبية احتياجات التغيّر الثقافى - كما يقول الناقد الأمريكى والمؤرخ كليمنت جرينبرج - وكما أشرنا فى مقالات سابقة.

هربرت ريد الناقد البريطانى والمؤرخ الشهير، يتفق مع جانسون من زوايا مختلفة، فى ضرورة الجانب التعبيرى للفن الحديث، بصرف النظر عن إساءة فهم أنصاف المثقفين لآراء وفلسفة المفكر الانجليزى الكبير، ومن يتأثرون بهم الذين لا يستعينون بالمراجع الأصلية، ويتسقطون المعارف «على الطاير» من الجلسات والندوات التى أشرنا إليها، ومن البرامج التليفزيونية والإذاعية المضللة، ومن الترهات التى يخطّها الهواة فى مقدمات الكتالوجات، والكتب التى يصدرها ممارسون للنشاط الفنى غير المختصين بالنقد والتأريخ (بوضع همزة على الألف).

رجع هربرت ريد فى مؤلفه العمدة: مختصر تاريخ فن الرسم الملون الحديث إلى قرابة المائة والخمسين مرجعا، فضلا عن الوثائق والتعليق على النماذج المرافقة. استشهد

في مستهل حديثه، بكلمات الفيلسوف والمؤرخ كولنجوود الذى قال فيها: «تكمن صعوبة الدراسة التاريخية فى أنها تعنى بالماضى، بينما لا تكاد المذاهب الفنية أن تظهر وتزدهر حتى تخبو وتندثر، فى حركة تفوق فى سرعتها قدرة المؤرخ على المتابعة، فيصعب عليه تفسيرها وإدراك كيفية حدوثها. ومما يزيد من صعوبة الأمر أن تاريخ الفن المعاصر مشحون بفيض من المعلومات، تتضمن أشياء غير قابلة للهضم ولا ارتباط بينهما. فلا يتيسر له فهم المذهب الفنى وتمحيصه، إلا بعد أن يُتم دورته الكاملة. يستطيع حينئذ أن يفّرق بين ما هو جوهرى وما هو سطحى، ويتبين كيف جرت الأمور حتى بلغت ما وصلت إليه من نتائج. هنا فقط تبدأ كتابة التاريخ.

استشهد هربرت ريد أيضا بأفكار الباحث «كونراد فيدلر» التى ضمّنها عبارات تقول: «الفن الحديث وسيلة لإدراك العالم عن طريق المشاهدة البصرية. فهناك عدة طرق لهذا الإدراك بينها الأرقام والكلمات التى نسجل بها المرئيات من حولنا. وهناك الأساطير التى نسجها الأقدمون لتفسير الوجود. لكن الفن لا يتخذ من القياسات والأساطير وسيلة لإدراك العالم، ولكنه يجيب عن التساؤل الخالد عن ماهية المرئيات من حولنا. يجيب بواسطة الرؤية البصرية. ويواصل هربرت ريد الحديث قائلا: إن الفنان هو الانسان الذى يملك القدرة والرغبة فى تحويل إدراكه البصرى إلى شكل مادى، ولا انفصال بين العملين. فهو يعبر عما يدركه ويدرك ما يعبر عنه. وتاريخ الفن ما هو إلا نماذج منوعة لهذا التعبير، وللطرق المختلفة التى شاهد بها الفنان العالم.

يتصور الإنسان الساذج أن هناك طريقة واحدة لرؤية العالم، هى ما تستقبله عيناه لأول وهلة حين ينظر حوله. إلا ان هذا غير صحيح لأننا نرى فقط ما تعلمنا أن نراه مما يحول الرؤية إلى عادة وتقليد. نحن لا نرى فى الواقع سوى جزء من الكل الذى يحيط بنا، أما الباقى فندركه جملة شائهة. نحن نرى ما نرغب فى رؤيته وهو مختلف عما تحدده آليات الإبصار وقوانينه. ولا تدفعنا الغرائز الطبيعية إلى الرؤية كما تدفع الحيوان. إنما تحدد رؤيتنا رغبتنا فى الاستكشاف وتكوين صورة معقولة للعالم.

يقول هربرت ريد: إن ما يسمى حركة فنية حديثة، إنما يبدأ بموقف فردى اتخذه رسام فرنسى هو بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦)، حين نظر إلى العالم نظرة «موضوعية». ويؤكد ريد أنه لا ينبغى أن نضفى على مفهوم «الموضوعية» أى ملابسات أو إيحاءات. فالرغبة التى تملكت سيزان حينذاك، هى أن يتطلع إلى العالم على أنه مجرد «شيء»، بلا انفعالات أو تفكير منهجى منظم.

أسلافه الانطباعيون كانوا ينظرون إلى العالم نظرة « ذاتية ». لا يهتمون سوى بالشكل السطحى الذى تقدمه الطبيعة إلى حواسهم، فى مختلف الأضواء ومن مختلف الزوايا. لكن سيزان ضرب صفحا عن كل مظهر خارجى خادع، ومضى قدما نحو الحقيقة التى لا تتغير. كان ثائرا عظيما، تابع بصلابة إثبات فكرته الشخصية البسيطة حتى رحل عن دنيانا. لقد سعى الفنانون عبر التاريخ إلى محاكاة الطبيعة حتى جاء عصر النهضة، حيث حاولوا تجسيد الحقيقة وليس محاكاتها. إلا إن المشاهدة السطحية كانت تتدخل فى عملية التجسيد. ولما كانت الرؤية الظاهرية مجرد «شرح» للمرئيات، فقد عَمَدَ الانطباعيون إلى استخدام الألوان والخطوط، كنوع من التظليل وإظهار الحجم، بينما كان سيزان يستهدف وضع اللون فى مكانه الصحيح بين الألوان، فى منظومة محكمة ووحدة متكاملة. مساحات لونية صغيرة متجاورة بعملية بنائية صبورة كما لو أنها وحدات الفسيفساء. الأمر الذى أضفى عليها ضربا من الصلابة والصرحية.

رأى هربت ريد أن سيزان اكتشف التناقض الفنى الموروث منذ أيام الاغريق الأوائل، وهو قضية المحاكاة التى طرحها أفلاطون فى حواراته. كانوا يستهدفون تقديم صورة المرئيات، بلا أى تزييف تخدعنا فيه مشاعرنا وعقولنا، أو أى مبالغة حسّية، أو تفسيرات وشروح رومانسية، أو أى عوامل عارضة ناجمة عن الجو العام أو الضوء. هذا ما قصد إليه سيزان بقوله: «البناء (وليس المحاكاة) نقلا عن الطبيعة». وكأنه كان يدرى أنه سيغير وجه أساليب الابداع الفنى فى القرن العشرين، حين قال: أنا الأول.. فى الطريق نحو فن جديد. والواقع أن جميع الاتجاهات الفنية الجادة، التى توالت حتى يومنا هذا فى فن الرسم والتلوين، نستطيع أن نعثر على جذورها الأولى فى روائع بول سيزان.

صدرت الطبعة الأولى من كتاب هربرت ريد سنة ١٩٥٩، ثم رحل عن عالمنا بعد تسع سنوات قبل أن يستكمل دراسته للفن الحديث خلال الستينيات والسبعينيات. إلا أن حوارييه من الباحثين استدركوا هذا النقص فى الطبعة الصادرة فى مطلع الثمانينيات. ونحن لم نقصد بالطبع ترجمة هذا المجلد أو حتى عرضه. إنما حاولنا إلقاء الضوء على بعض الأفكار التى وردت به، لعلنا نتيح الفرصة لفنانينا للتعرف على ماهيّة الحداثة ومسارها المنطقى فى هذا القرن. ولعلنا نقلل مما يغمر قاعات العرض من أشياء تثير الشفقة والرثاء تحت مفهوم الحداثة، يعرضها أصحابها من باب عدم الدراية وحسن النية. ولعلنا نطفىء بعضا من حريق الأمية الثقافية، التى تجتاح تلك الندوات الفنية كالإعصار. ولو أنها ليست مقصورة على فنانى العالم الثالث، بل تمتد أحيانا إلى العالم المتقدم بدرجة طفيفة. فقد

جاء فى صفحة ٣٢٤ فى السطور النهائية للكتاب الذى بين أيدينا، توضيح لهذه الظاهرة نترجمه فيما يلى ونختتم به عجالتنا. يقول الباحثان: كارولين تيزدال، وليم فِيفَر، اللذان استكملا فى الباب الثامن دراسة أستاذهما:

> «أنشأت البورجوازية نظام الأكاديميات فأسفر عن انفصال مجالات الحياة بعضها عن البعض الآخر. انفصال التحليل العلمى عن التأمل الفلسفى، والتكنولوجيا عن العلم، والعلم عن الفن. فكانت النتيجة هى ما نراه من اختلال إنسان العصر الحديث. وعدم قدرته على ربط المادة بالروح، أو استيعاب المفهوم الكلى للعالم. وفى هذا العالم المقسم إلى أجزاء، مازال الفن يبدو كنشاط بلا انتماءات محددة سلفا. ومادام لا يوجد رد فعل ايجابى للفن، فسيمضى إلى النهاية المحتومة، وهى التفاهة التى يتصف بها معظم الإنتاج الفنى الحديث. قد يصطنع الفنانون مفهوما جديدا للفن من قبيل التحدى. ينطوى على نوع من النشاط ذى الانضباط الداخلى، لكى يتجاوزوا مختلف ميادين المعرفة، ويوجدوا روابط لتعددية الإنسان.. تربط بين العقل والإلهام.. بين النظام والإبهام.

ظاهرة تدهور الفنون المرئية تكسو العالم العربى بغلالة كريهة، تحرمه من واحد من أهم أدوات الارتقاء الثقافى. أبرز علامات هذا التدهور أن يكون الفنان هو الناقد والمؤرخ والأستاذ والسلطة والمعيار فى لجان التحكيم. أمر لا نظير له فى الثقافات المتقدمة؛ أوروبا وأمريكا. هناك تنفصل هذه التخصصات، مما يسمح بظهور فنانين عظام ونقاد معترف بهم ومؤرخين، يسحبون خلفهم فنانى العالم الثالث، ويرسمون لهم الطريق الذى يلبّى احتياجات التغيّر الثقافى عندهم..

الـداداـ. فى كباريه فولتير

الدادا ليست السيدة التى نعرفها وترعى أطفالنا وتساعدنا فى تربيتهم . كما أنها ليست الحصان الخشبى الهزاز الذى يلعب به الصغار ، فهذا هو معناها فى قواميس اللغة الانجليزية كما أنها ليست بمعنى : نعم ، لأن هذا هو معناها بلغة معظم دول شرق أوروبا كالمجر وبلغاريا ، الذين يرددون كلمة «دا» طوال حديثك معهم بمعنى : حسنا أو نعم .

لا تعنى الدادا أحد هذه التفسيرات ، إنما هى اسم لحركة احتجاجية لمجموعة من الشبان الممارسين لمختلف أنواع الإبداع الفنى ، التقوا مصادفة فى مدينة زيورخ بسويسرا سنة ١٩١٦ ، أثناء اشتعال الحرب العالمية الأولى ، التى امتدت من ١٩١٤ إلى ١٩١٨ ، جمعتهم الثورة على القيم الاخلاقية والفنية والأفكار الاجتماعية ، التى أسفرت عن اشتعال نيران الحرب التى حصدت أرواح الشعوب بالملايين ، هكذا أدانوا كل التقاليد الماضية ، ونادوا بأن : الفن قد مات .

حاولوا أن يطلقوا اسما على حركتهم الاحتجاجية لم يسبق له مثيل ، فخانهم التوفيق بعد حوارات مضنية ، رأوا أن يفتحوا القاموس اعتباطا ، ويختاروا أول كلمة تقع عليها أبصارهم ، ويطلقوا اسما لحركتهم فكانت : دادا ، وقيل أن أحد رفاقهم كان مجرى الجنسية ، كلما خاطبوه فى أمر أجلبهم قائلا : دا ، دا ، فأخذوها اسما لحركتهم ، يتضمن معنى : أن العشوائية والعفوية واللاقصد خير من الكلمات التقليدية .

أما كباريه فولتير ، فهو مصطلح لا يقل غرابة عن مصطلح « دادا » فهو لا يعنى ملهى ليليا كالأوبرج أو الأريزونا أو كازينو الليل ، بل كان المركز الثقافى الذى اصطفاه هؤلاء الشبان الطليعيون ليكون ملتقى لهم يمارسون فيه أنشطتهم من موسيقى وغناء ورقص وتمثيل وإلقاء الخطب والاشعار ، إضافة إلى المعاض الفنية لمشاهير الحداثيين كالروسى كاندينسكى والأسبانى بيكاسو ، أما هم أنفسهم فكان لهم شأن آخر .

أطلقوا على ناديهم لفظ «كباريه» من باب السخرية حتى من أنفسهم ثم أضافوا اسم

«فولتير» الأديب والفيلسوف الفرنسى العظيم، الذى يعتبر من مشعلى نيران الثورة الفرنسية . فإضافة اسمه ينم عن النبرة الاحتجاجية التى كانت تسود أنشطة هؤلاء الفتية والفتيات.

لقد حفل كباريه فولتير بعروض لم يشهدها الأوروبيون من قبل، قصاصات من الصحف والمجلات ملصقة على لوحات بلا نظام، تشكيلات عفوية من التروس المتحركة، مسامير ملحومة فى مكواة، حروف هجائية متتابعة لا تعنى شيئا، قبعة طويلة فوق رأس ملفوف كرأس المومياء، جمجمة وكتاب وأرقام.. وكثيرا ما جلس اثنان أو أكثر حول منضدة عليها ورقة بيضاء، يخطون عليها على التتابع فى سرعة الكلمة التى تخطر على بال كل منهم حتى تمتلىء الورقة بالألفاظ العشوائية، التى يسمونها «الشعر الأتوماتيكى».. وهكذا. أما زعيمهم الشاعر مارسيل دى شامب، فهو الذى اشترى المبولة من دكان الأدوات الصحية وعرضها فى نيويورك بأمريكا، على أنها تمثال فنى اسمه «النافورة».

فوجئت الحكومة السويسرية فى ذلك الحين بالصخب الذى يجرى فى كباريه فولتير، والضجة التى تتصاعد منه كل مساء. انزعجت كثيرا وتصورت أن هناك لعبة سياسية تمس حيادها التقليدى. خاصة أن لينين - زعيم الثورة الروسية فيما بعد - كان لاجئا سياسيا يقطن فى نفس الشارع. لذلك أمرت بإغلاق النادى واعتقال أعضائه جميعا.

لكن حركة الدادا استمرت واتسع تأثيرها، وانتشر مريدوها بعد الحرب فى النمسا وألمانيا وفرنسا وأمريكا، وسخر أعضاؤها من الشخصيات البورجوازية والإقطاعية والعسكرية. وبالرغم من أنها انتهت سنة ١٩٢٢ وتمخضت عن اتجاهات فنية حقيقية كالسيريالية، وأساليب إبداعية كالقص واللصق (الكولاج)، إلا أنها مازالت تعيش حتى الآن فى ستوديوهات بعض الفنانين المصريين، ومن أشهر مظاهرها ذلك العرض الذى أقامه الفنان منير كنعان فى قاعة مبنى أتيليه القاهرة سنة ١٩٦٦، فقد أدهش الزائرين، بما علقه على الجدران من مقاطف قديمة مهلهلة، وأخشاب محترقة تبرز منها المسامير والأسياخ كأنما استخرجها من صناديق القمامة. وعدد من أطواق الغربال الخالية، إضافة إلى بعض الخرق والنفايات، ومنذ قرابة العشر السنوات زار القاهرة أسبانى شاب. عرض فى قصر عائشة فهمى عددا كبيرا من الأقمشة القذرة، والملاءات المبقعة بألوان متنافرة، نشر بعضها على حشائش حديقة القصر، وعلق البعض الآخر بلا نظام على جدران القاعات بينما تتدلى من السقف أسلاك تنتهى بأقفاص قديمة محطمة ومتسخة، ومن الغريب أن افتتح هذا العرض الدادى كل من السفير الأسبانى ونقيب الفنانين المصريين فى ذلك الوقت: الدكتور عباس شهدى.

قصة الحداثة الغربية
فى الاتحاد السوفيتى

دخول الحداثة الغربية إلى الاتحاد السوفيتى قصة ذات دلالة، كيف تم اقتناء أعمال «ماتيس»، وجوخ، وجوجان، وغيرهم؟ وبيكاسو الذى قيل عنه - من قبيل التفكه - أن فى موسكو من لوحاته أكثر مما فى باريس نفسها، كيف تجمعت هذه الروائع فى الاتحاد السوفيتى؟ وما تأثيرها على الحركة الثقافية قبل الثورة البلشفية وبعدها؟ وما الدور الذى لعبته الأرستقراطية الروسية فى هذا المجال أيام القيصرية؟ كانت مقتنيات خاصة قبل الثورة، ثم أصبحت موزعة بين متحفى « بوشكين » فى موسكو و«ارميتاج» فى لينينجراد.

تم تجميع هذه الحصيلة الفريدة التى لا نظير لها فى بلد آخر، على أيدى رجلين يذكرهما التاريخ. . كما يذكر كبار الفنانين والقادة السياسيين والعسكريين. . اتفقا فى الثراء الواسع والاشتغال بالتجارة، والنشأة فى أسر عريقة تتمتع بقسط وافر من الثقافة والتذوق الفنى، واختلفا فى المزاج والخلق والمنهج الفكرى. . أحدهما «سيرجى شوكى» كان عاطفيا حاسما كريم النفس. . وثانيهما «ايفان موروز وف» كان حريصا مترددا يميل إلى التكتم، إلا إن مزاجيهما الفنيين لم يكونا رجعيين تقليديين. . وإذا راجعنا كتابات النقاد على أيامهما وحفاوتهم بالأساليب التقليدية من حيث الشكل واللون، عرفنا أن إقدامهما على اقتناء لوحات الطليعة كان يجعلهما مدعاة للسخرية والاستهزاء. . وينم استمرارهما وصمودهما عما لديهما من فراسة ووضوح رؤية وادراك لطبيعة العصر، ويكشف عن تذوق فنى ذى طبيعة خاصة، إذ كانا مغرمين باقتناء اللوحات الفطرية التى يرسمها ويلونها الفلاحون والهواة من عامة الناس (الفولكلور) لوحات بدائية الطابع مسطحة التشكيل فاقعة الألوان.

ربما تجيب هذه المعلومات عن التساؤل الذى قد يتبادر إلى الذهن، ولماذا الاقتناء من

لوحات الطليعة الفرنسية بالذات؟ ليس فقط بسبب العلاقات التقليدية بين روسيا وفرنسا ودوافع العمل التجارى، بل أيضا للوشائج التى تصل الفنون الحديثة بمداخل الابدع الفولكلورى الروسى. . من بساطة وجرأة لونية.

استقطبت حياة: سيرجى شوكين، أقلام مؤرخى الفن منذ وفاته سنة ١٩٣٦، أكثر مما استقطبتها حياة ايفان موروزوف، بسبب شخصيته القوية الجذابة، وجرأته إلى حد التهور فيما اقتناه من لوحات. . بدأ الشراء فى الأربعينيات من عمره، وكانت باكورة مقتنياته لوحة متواضعة للرسام «كوربيه» سنة ١٨٧٤. . وبعد عام افتتح مقتنياته من أعمال «مونيه» التى بلغت ثلاث عشرة بينها دراسة للوحته الشهيرة «الإفطار تحت الشجرة» ثم تابع الاقتناء من كل من: سيسلى، رينوار، بيسارو، ديجا، ماتيس، بيكاسو، ثم التفت إلى رسامى ما بعد الانطباعية. . مع مطلع القرن خاصة «جوجان» الذى اقتنى من أعماله مالا يقل عن سبع عشرة لوحة، معظمها من مرحلة البحار الجنوبية، وحين اكتشف عظمة هنرى ماتيس بعد أن زاره فى مرسمه سنة ١٩٠١. . اقتنى منه فى السنوات الثمانى التالية مالا يقل عن ثمان وثلاثين لوحة، وما لبث أن أصبح صديقه الحميم واستضافه فى قصره فى موسكو فى شتاء ١٩١١ حيث صور فى بئر السلم لوحاته الصرحية «الرقص والموسيقا». عومل خلال إقامته بكل احترام وتبجيل من مضيفه ومن طليعة شباب الفنانين الروس، وأشرف بنفسه على تعليق لوحاته المقتناة فى غرفة المعيشة - أفضل قاعات القصر وأكثرها اتساعا، فاكتست جدرانها بإحدى وعشرين لوحة من الأرض إلى السقف.

يحق لنا أن نقدر قوة شخصية شوكين وعمق ثقافته، حين نسترجع حفاوته بماتيس فى زمن كان يصفه فيه النقاد بزعيم المتوحشين ويتهمونه بالبربرية. . لكن. . إذا كانت رعايته له تتصف بالكرم والشجاعة، فقد كانت رعايته لبيكاسو ذات طابع بطولى. . فحين قدم ماتيس صديقه الأسبانى الشاب سنة ١٩٠٨ إلى شوكين، لم يتردد فى شراء لوحتين على الفور، دفع فيهما أعلى أسعار ذلك الزمن بلا مساومة. . وكان بيكاسو فقيرا فى السابعة والعشرين من عمره. . فلم ينقطع عن شراء لوحات بمعدل ثمان أو عشر فى كل عام. . حتى بلغت مقتنياته خمسين لوحة. . وكم مرة أبرق بيكاسو إلى شوكين فى موسكو فأسرع إليه فى باريس ليشترى لوحة «درياد» التى اقتناها شوكين بلا تردد. . ويرى بعض المؤرخين أنه ربما تغير مستقبل بيكاسو بدون مساعدة شوكين الصامدة المستمرة!

أفرد شوكين فى قصره قاعة كبرى لإنتاج بيكاسو كما فعل مع ماتيس. . وفتح قصره للجمهور الروسى ليشاهد مقتنياته متى شاء، بالرغم من عبارات السخرية والاستهجان التى كانت تتردد هنا وهناك. . أطلقوا على بيكاسو اسم «شيطان شوكين» ووصفوا لوحة «درياد» بأنها أكثر الصور شيطانية. . لكن شوكين كان سعيدا بتسلسل مقتنياته مع تطور الحداثة فى

فن الرسم الملون الفرنسى وتمكين روسيا من فرصة نادرة لا مثيل لها فى باريس، لإدراك ما يجرى فى عالم الفنون الجميلة . . كان كازمير ماليفتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) وفلاديمير تاتلين (١٨٨٥ - ١٩٥٣) من بين المترددين على القصر طوال خمس سنوات، خرجا بعدها على الانطباعية واتجها إلى التجريد وأسسا الفن البنائى.

توقف سيرجى شوكين عن الاقتناء مع اندلاع الحرب العالمية (١٩١٤ - ١٩١٨) ثم اختار الحياة بعيدا عن روسيا بعد ثورة ١٩١٧ لم يتخذ أى إجراء لاستعادة كنوزه الفنية، قال إنه لم يقتنها لنفسه فقط، بل لشعبه أيضا، وبلاده . . ومهما يكن من أمر ما حدث فى بلادى، فمقتنياتى ستبقى هناك.

أما إيفان موروزوف، فكان أكثر ذاتية، يتصرف كجامع تحف فى العصر الحديث، حاول تهريب مقتنياته إلى الغرب، ولم يقتنع بعد فشله بأنها أصبحت المتحف الثانى لفنون الغرب الحديثة، ولم يكن يفتح قصره للشعب الروسى كما فعل سيرجى شوكين . . بل قصر زيارته على الأصدقاء والخبراء لمشاهدة روائعه . . وكان مترددا فى الشراء يطلب نصيحة الفنان نفسه أو وكيل مبيعاته فيما ينبغى أن يقتنيه . . بعكس سيرجى المندفع فى مثل تلك المواقف . . الأمر الذى جعل مجموعة موروزوف أقل مستوى من مجموعة شوكين . . إلا أن اندماج المجموعتين وإعادة تنسيقهما أسفر عن نتيجة مدهشة فى تكاملها، كأن الرجلين قد خططا لاستكمال كل منهما للنقص عند الآخر.

كان موروزوف قويا فى مقتنياته من أعمال «بول سيزان» وفان جوخ بينما تفتقد مجموعة شوكين هذه النوعية، واشترى أعمال رسامين لم يفكر شوكين فى الاقتراب منهم مثل: بونار، وفويلار، وشاجال . . أما شوكين فكان متسعا فى مقتنياته من ماتيس وبيكاسو كما أسلفنا القول، اتضحت هذه الملاحظة بعد خروج اللوحات سنة ١٩٥٣ من المخازن التى حفظت فيها أثناء الهيمنة الستالينية لإعادة توزيعها بين متحفى بوشكين، وارميتاج، ويعتبر المؤرخون هذه المقتنيات فى مجموعها أهم عرض تعليمى فى العالم . . للفترة التاريخية الواقعة بين الاتجاهين: الانطباعى والتكعيبى.

قصة الفن الغربى الحديث فى الاتحاد السوفيتى هى قصة هذين الرجلين العظيمين: شوكين وموروزوف، كيف كانا على درجة رفيعة من الدراية والثقافة والحس المرهف والتجربة المصقولة؟! . . استطاعا أن يكتشفا عباقرة الغد، من بين شباب الطليعة فى باريس فى الربع الأول من القرن، وهم مازالوا يناضلون من أجل بصيص من الضوء . . ماتيس . . بيكاسو . . جوجان . . جوخ . . لم يعبأوا بالأسماء واتجهوا مباشرة إلى مراسم الشباب صانعى المستقبل . . ولولاهما لكان على الاتحاد السوفيتى أن يدفع ملايين الدولارات لشراء ما يملكه الآن بالفعل. وهيهات أن يجد متحفا يبيعه لوحه واحدة . .

بانوراما
الفن المصرى الحديث

. . إذا نظرنا بعين الطائر إلى الفن المصرى الحديث فى السنوات الختامية للقرن العشرين، وجدناه بحرا عاصفا زاخرا بصنوف البدَع والممارسات الإبداعية، التى لا تندرج تحت المُسَمّيات القديمة التى سادت النصف الأول من القرن، كالانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والتجريدية والسيريالية، وما إلى ذلك من أسماء تشير إلى الطبيعة والمجتمع من قريب أو بعيد. القليل من النشاط الابداعى المُسْتَحْدَث، يتفق مع المواصفات التقليدية للصورة والتمثال. فالأمواج الحافلة بالبدَع والإبداع تنحسر هنا وهناك عن جُزر أكاديمية متفرقة، لا تخلو من طرافة وجاذبية، بين هذا الفيض من المبادرات المثيرة المُتسمة بالجرأة والمغامرة. بعضها بلا هدف أو معنى ولا يحمل سوى أمارات المحاولة وتجربة الخامات الجديدة ومعطيات التكنولوجيا، وبعضها الآخر يطرح معايير فنية مبتكرة، تلبّى احتياجات التغيّر الاجتماعى، شأن ما يجرى فى كثير من الثقافات المتقدمة . .

تتلاحق المُبادرات الفنية والمُسْتَحْدَثات، لكن رياح التغيير تهب فى كل ساعة، تزيل ما أوشك أن يستقر من أساليب وأشكال، ولا ينتظر أن يدق الاستقرار المنشودُ أوتادَه قبل عشرات السنين القادمة. فالعصر الحديث الذى بدأ منذ قرنين من الزمان - كما يرى المؤرخ الأمريكى جانسون - لم يصل بعد إلى مداه. وما زالت الكشوف العلمية تجتاح العالم فى إيقاع متزايد، يتسارع معه إيقاع التغيّر الثقافى ومفهوم الحياة. تلك الكشوف العلمية التى بدأت بقوة فى العقد الأول من القرن بإعلان «بلانك» النظرية الكمّية،

و«أينشتين» النظرية النسبية، و«مينكوفسكى» نظريته الرياضية حول الفراغ والزمن. ولم يتلكأ الفن المرئى فى مواكبة تلك الكشوف، فظهر الأسلوب التعبيرى سنة ١٩٠٥، والتكعيبى سنة ١٩٠٧، والمستقبلى سنة ١٩٠٨، والتجريدى سنة ١٩١٠، وذكر الفنانون فى بياناتهم تأثير المفاهيم الجديدة على نظرتهم إلى الطبيعة والكون..

ولم تتخلف الطليعة المصرية كثيرا عما جرى على الشاطىء الآخر من المتوسط. فتطور وسائل الاعلام وسرعة الاتصال عبر التكنولوجيا المتقدمة، جعل من المجتمع الدولى كيانا واحدا تنتشر فيه أنباء المنجزات العلمية وانعكاساتها على الفنون بمجرد ظهورها فى مكان ما. وانتهى الاستقرار الهادىء الذى كان يسود القرن التاسع عشر، وبدأ تكاثر ما يسمى «المدارس الفنية» بما يشبه الانفجار العظيم، الذى بدأ به تشكيل هذا الكون الهائل منذ مليارات السنين، ومازالت أجهزة الرصد تسجل أصداءه بينما يزداد اتساعه أكثر فأكثر حتى يومنا هذا..

.. لن نظفر بالكثير إذا حاولنا أن نضع أيدينا علي الاتجاهات ذات الهوية المحلّية فى الفن المصرى الحديث. قُصارانا أن نلتمس الظواهر الإبداعية ودلالاتها ونقتفى أثرها فى ثقافتنا المحلية مع مراعاة أن السمة الغالبة تتفق مع المفاهيم الأوروبية، من حيث البعد عن الطبيعة ورموزها. وأن الفن المرئى - أو الفن التشكيلى كما يسمى فى مصر والعالم العربى - لغة قائمة بذاتها، أبجديتها اللون والخط والشكل والملمس والحجم والفراغ، فى مقابل الحروف والكلمات فى الشعر والأدب، والأنغام فى الموسيقا والحركات فى الرقص.

هكذا يشكّل الفنانون المصريون المعاصرون المُسَطّحات والمُجَسمات، باستثناء المخضرمين منهم، الذين مازالوا ينسجون على منوال المعايير التقليدية، كالانطباعية عند الرسامَيْن: صبرى راغب مصور الوجوه والزهور، وحسنى البنانى مصور القرى والريف والأحياء الشعبية. والرومانسية عند المثّال كامل جاويش مصور الوجوه والأشخاص والموضوعات الاجتماعية. بالاضافة إلى قلّة من فنانى الجيل التالى كالمثّالين: فاروق إبراهيم صاحب تماثيل شوقى والعقاد، وعبد العزيز صعب فى تماثيل فاتن حمامة ومحمد عبد الوهاب - وجميعها أعمال تتفق مع المعايير التقليدية إلى حد بعيد. إلا إن هؤلاء الفنانين المخضرمين منهم والمُحْدَثين ومن يدور فى فلكهم، لا يُشكلّون تياراً عامًا فى الحَدَاثة الفنية التى تكتسح المعارض على كثرتها وتنوعها، وتتابعها طوال العام، بعد أن كانت القاعات تغلق أبوابها فى شهور الصيف. واتخذ الكثيرون من الحَدَاثة مظلّة للعبث والعفوية وخلط الخامات وتهجين الفنون. وتكاثر الفنانون عاما بعد عام حتى زاد تعدادهم

ألفى فنان وفنانة استنادا إلى الأسماء المُسَجّلة فى كتالوجات المعارض الجماعية السنوية. مع ملاحظة أن أعضاء نقابة التشكيليين يربون على الألفين، معظمهم من خريجى الكليات الفنية الخمس: ثلاث فنون جميلة، وواحدة فنون تطبيقية، وواحدة تربية فنية - يتخرج فيها جميعا المئات فى نهاية كل عام.

يَنْصَبّ حديثُنا عن الفن المصرى الحديث فى السنوات التى أعقبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ بين مصر واسرائيل، لمَا صاحب هذه السنوات من جو السلام والانفتاح السياسى والاقتصادى والاجتماعى، الذى كان له أبعد الأثر على حرية التعبير من خلال تَعَدّد الأحزاب، وتنّوع الأعمال واتساع العلاقات الثقافية مع العالم. وما واكب هذا الانفتاح المُتَعّدد الجوانب من ظهور قاعات عرض خاصة يديرها وسطاء مصريون أو أجانب، بالإضافة إلى ازدياد عدد القاعات الرسمية، وقاعات المراكز الثقافية التابعة للبعثات الدبلوماسية ودخول الفنادق الكبرى إلى الحلبة وتهيئة ردهاتها وأبهائها للعروض الفنية.

وما كانت القاعات لتتكاثر بهذه الدرجة، لولا تزايد عدد المقتنين من الذّواقة والهيئات والمؤسسات، والأثرياء ورجال الأعمال والأطباء وكبار الموظفين والمصرفيين، وإقبال الجاليات الأجنبية على الأعمال الفنية الحديثة، أثناء إقامتهم كخبراء أو سياح، أو مستثمرين من الدول العربية بوجه خاص.

حين نُحَدّد زَمَنَ الحداثة فى الفن المصرى بالسنوات التى أعقبت حرب أكتوبر، نلاحظ شدة الشبه بين المناخ الابداعى فى تلك الفترة، وما وقع فى أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥. رفض فنانو أوروبا حينذاك الواقع الذى خلفته الحرب، فهربوا بمشاعرهم وأحاسيسهم وتأملاتهم إلى داخل أنفسهم، وجنحوا إلى التعبير عن هذا الداخل بعيدا عن كل ما يتصل بالطبيعة المحيطة والمجتمع الخارجى واتجهوا إلى فنون اللاشكل وحرية التعبير التى طالما صادرها هتلر وطارد أصحابها إلى خارج الحدود، حتى أن معظم قادة الباوهاوس هاجروا إلى الولايات المتحدة.

لم تتوقف عوامل التغيير منذ ذلك الحين عن إقحام خامات وبدع لم يسبق لها مثيل فى الفنون المرئية، لكنها مناسبة للتطور الثقافى الذى تثريه التكنولوجيا، ويوحى بأنماط من السلوك تختلف عما كان قبل الحرب وأثناءها. تغيرت الأساليب والخامات واسم الفنون الجميلة بهدف التوافق مع الأشكال الثقافية الجديدة. هذا هو فحوى الحداثة فى أوروبا وأمريكا.

اجتاز الفن المصرى ظروفا مشابهة بعد سنة ١٩٧٣ . كان المجتمع فى حالة تعبئة، وكان فنانوه مقيدين بظروف المعركة المستمرة منذ عام ١٩٦٧ . ثم تحقق السلام وحَدَثَ الانفراج وتسارع إيقاع التغيّر الثقافى وتَمرد الفنانون، ومارسوا حرية الابداع على أوسع نطاق . إلا إن هذا التطور كانت له إرهاصات منذ أمد بعيد، حين حَدَثَ أول تمرّد فى مصر على التقاليد الفنية، التى كان يمثلها الأساتذة القدامى : يوسف كامل (١٨٨٩ - ١٩٧١) الرسام الانطباعى، وأحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥) الرسام الأكاديمى، : محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) المثال الذى مزج الرومانسية بالتقاليد المصرية القديمة، و راغب عياد (١٨٩٣ - ١٩٨٢) الرسام التعبيرى الذى استلهم الفن المصرى القديم والموضوعات الشعبية. قامت بالتمّرد الأول جماعة «الفن والحريّة» فى نهاية الثلاثينيات، واستمرت طوال سنى الحرب العالمية الثانية، بقيادة كامل التلمسانى وجورج حنين ورمسيس يونان وفؤاد كامل. كانوا رسامين ونقادا فى نفس الوقت. اتجهوا إلى السيريالية باستخدام عناصر من البيئة والمجتمع فى تشكيلات غير منطقية تتسم بالغرابة والمبالغة . ثم تشكلت بعدهم مباشرة «جماعة الفن المعاصر» بقيادة الفنان المثقف حسين يوسف أمين (١٩٠٤ - ١٩٨٤)، ومن أشهر أعضائها الرسام عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) الذى اعتقلته السلطات سنة ١٩٤٩ ، بسبب رسمه لوحة «الكورس الشعبى» أو «الجوع» المحفوظة الآن فى متحف الفن الحديث بالقاهرة .

لكن هذه الطليعة الثائرة وغيرهم من المتمردين على الأساتذة القُدامى، كانوا بدورهم مرتبطين بمظاهر الحياة ورموز العالم الخارجى، مع تحويرات ومبالغات تعبيرية وتنظيمات غير منطقية، لكنها مستقاة من الطبيعة ومشابهة لها من حيث الشكل. أما من حيث المضمون فكانت موضوعاتهم ذات طابع اجتماعى نقدى. واستمر الفن المصرى على هذه العلاقة الحميمة بالبيئة والمجتمع حتى تحوّل «رمسيس يونان» سنة١٩٥٦ إلى التعبيرية المجردة، فكان أول الرسامين المعبّرين عن العالم الجوانى للفنان. ثم تبعه بعد عامين «فؤاد كامل» بما يُعْرَف بالفن الحركى أو اللاشكلى - وكلاهما ضرب من الفن التجريدى المتعلق بالعفوية واللاوعى، الذى بدأه سنة ١٩٥٠ الرسام الأمريكى جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) . وفى نهاية الستينيات انتقل الرسام صلاح طاهر بدوره إلى التعبير المجرد، بعد عودته من رحلة إلى الولايات المتحدة لثلاثة شهور، وانفتح الباب أمام الرسامين والمثالين الشبان والمخضرمين على السواء وبدأ الاهتمام ينصب على الشكل والخامة والأسلوب وحيل الصنعة من دون المضمون الاجتماعى والإنسانى.

أسرع إيقاع التطور منذ الستينيات إلى مطلع السبعينيات، ثم بلغ الذروة مع التغير الثقافى الذى اجتاح الحياة العصرية بعد تحقيق السلام. بدأ بناء العمارات الضخمة والمصانع وتعمير سيناء وتشييد المطارات والمدن الجديدة فى الصحارى واستصلاح الأراضى، وتطهير قناة السويس وتوسيعها، وإقامة مزارع تربية الماشية والدواجن، ودخول التكنولوجيا المتطورة فى الحياة المدنية بكافة أوجهها، والبنية الأساسية للبلاد، والانفتاح على العالم الخارجى، إلى آخر المظاهر التى يتسم بها مناخ السلام وتشعّب صور الحياة. بالإضافة إلى تصاعد التبادل الثقافى بين مصر والعالم شرقا وغربا. فشاهدت قاعات العرض أنواعا من الإبداع لم يسبق لها مثيل مثل «الهولوجرافى» الذى قدمته فرنسا فى مجمع الفنون بالقاهرة فى النصف الأول من الثمانينيات ونماذج حديثة من الطباعة الفنية وفنون الحفر، من كل من إيطاليا وألمانيا وأمريكا. وعروض شاملة لآخر المنجزات الفنية فى يوغوسلافيا وبلغاريا والكثير من دول أوروبا الشرقية وآسيا. ومعرض استعادة لفن التمثال الانجليزى، شوهدت فيه أعمال هنرى مور وشادويك وآدامز وبربارا هيبوارث وغيرهم. كما أقيم بينالى القاهرة سنة ١٩٨٤ إضافة إلى بينالى الاسكندرية، فكان فرصة لمزيد من الاحتكاك بالفنون العربية والعالمية. وتصاعد سفر الفنانين إلى أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفييتى السابق للاشتراك فى المحافل الدولية.

هذه بعض مظاهر تطور الواقع الثقافى للمجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣. ومن المعروف أنه كلما تغير الواقع الثقافى للمجتمع، تغير الفعل الاستطيقى للفرد من حيث هو تذوق وإبداع. ثمة علاقة تبادلية بين وعى الانسان ومشاعره من ناحية، وبين العلم والفن من ناحية أخرى. فالوعى يتعلق بالعلم، والمشاعر تتعلق بالفن. هذه الطبيعة التبادلية تنعكس على الصور التى يتخيلها الفنان كلما تأمل البيئة التى يعيش فيها. فالعلاقة بين الفن والثقافة علاقة داخلية كعلاقة الشيء ببعضه. والفن - كما عرّفه «توماس مونرو» - محاولة من الفنان للتعبير عن بعض خبرته الماضية ومشاعره وأفكاره الحاضرة، بأن يجعلها مجسمة بطريقة يمكن إدراكها.

. . هنا ينبغى أن نشير إلى خطورة تفسير الفن المصرى الحديث بعيدا عن خلفيته الثقافية والاجتماعية والجغرافية. إذ لا يمكن تفسيره من خلال مفاهيم ثقافة أخرى، بصرف النظر عن مدى تقدمها أو تخلفها. فكل ثقافة لها معاييرها المستقلة.

أقرب الشواهد إلى الدقة للتعرف على معالم الحداثة فى الفن المصرى، هى المعارض

الجماعية التى تعقد سنويا فى القاهرة، ويسهم فيها معظم الفنانين من رسامين ومثالين ومُسْتَنْسخين وفنانى آنية، وتشكيليين يقدمون أنماطا مرئية مبتكرة غير مسبوقة. مثل المعرِض العام الذى تقيمه وزارة الثقافة، ومعرض الجمعية الأهلية للفنون الجميلة، وصالون القاهرة الذى تنظمه جمعية محبى الفنون الجملية. بالإضافة إلى المبادرات الخاصة التى يتعذر اشتراكها فى المعارض الجماعية، مثل العمل الذى تعاون فى إقامته أربعة من شباب الطليعة سنة ١٩٨١ تحت اسم «المحْوَر». وهو مجسم يشغل عشرات الأمتار المكعبة من الفراغ، يدخل فى بنائه الخَشب والحديد والبلاستك والألوان والأضواء الكهربية والحبال والعناصر سابقة التجهيز. عمل لا يباع ولا يشترى ويتكلف آلاف الجنيهات ولايدوم سوى بضعة عشر يوما. أسهم فيه أحمد نوار، فرغلى عبد الحفيظ، مصطفى الرزاز، عبد الرحمن النشار، للتعبير عن أفكارهم وما يعتمل فى أعماقهم من مشاعر ذاتية. صنعوا جوا دراميا مثيرا شديد الجاذبية، يتسم بدقة الأداء وجمال الشكل وغرابته، والطابع الأسطورى الذى يثير فى نفس المتلقى رغبة فى إعادة النظر للحياة، ولا يترك ذاكرته لسنين طويلة. يمكن تصنيف هذا العمل ضمن فن «الحَدَث» Happening art ، حيث إنه يزول بسرعة بعد تأدية الغرض من إقامته وهو التأثير الوقتى. وقد يندرج تحت اسم « التجهيز» Installation. والمعروف أن هذه الفنون أو التشكيلات ظهرت فى أمريكا وأوروبا فى السبعينيات بعدة أشكال. وتعتبر تجربة «المحْوَر» التى كررتها نفس الجماعة فى العام التالى بصورة مختلفة، من مظاهر الحَداثة فى الفن المرئى المصرى. كذلك العرض المنفرد الذى أقامه الفنان «فرغلى عبد الحفيظ» بعد ذلك. وهو نوع من فن «البيئة» Environment ، حيث كسا بالبوص والخوص معظم جدران قاعات العرض الثلاث، وعلّق فيها الجرار التى تملؤها الفلاحات عادة بالماء. وأقام فى الأركان نُصبًا بلا ملامح أو أطراف لكنها توحى بالشكل الآدمى. وجَعَلَ لها خلفية من الألوان المجردة على لوحات صرحية معلقة. ثم وزع الإضاءات بشكل يوحى بالغموض والتوقع. ووضع فى مدخل القاعات لافتة كتب عليها مقدمة يقرأها الزائر قبل التجول فى أنحاء المعرض الذى لا يباع بدوره ولا يشترى، ولا يدوم سوى بضعة أيام. أراد به أن ينقل الريف المنسى إلى أهل العاصمة، الغارقين فى تفاصيل حياتهم اليومية، غافلين عن أن الفلاحين يشكلون غالبية سكان الوادى، وأن هموم المدينة تحجب عن عيونهم الرؤية.

ينطبق هذا الاتجاه «المسرحى» على بعض أعمال الفنان «رمزى مصطفى». نخص

منها، تشكيلاته الرمزية المعبّرة عن الحياة الشعبية مثل «فتاة النافذة» و«راكب الدراجة». أو تكويناته الفلسفية مثل «المرآة والفأس» و «المصيدة». وهى موضوعات تدفع المتلقى للتفكير وإعادة النظر فى الحياة.

أما «التجريد» كظاهرة في الفن المصرى الحديث، فيتنوع بين الهندسى التعبيرى كلوحات الكولاج عند منير كنعان، أو الهندسي الرياضي البحت كأعمال محسن شرارة، أو الهندسى المتكامل مع عناصر الطبيعة كتكوينات أحمد نوار ذات الأداء العالي، أو الزخرفى المختلط بالعفوية كرسوم محمد طه حسين، أو التعبيرى المقصود كلوحات صلاح طاهر، التي تحولت مؤخرا إلى الحروف الهجائية تمشيا مع الموجة، التى بدأت فى الستينيات مع الرسام يوسف سيده ثم عمر النجدى، وانتشرت بعد ذلك لتشكل تيارا عاما. لكن التجريد المطلق الخالى من القصد والحسابات، المعبر عن العالم الجوّانى للرسام، فقد وصل إلى ذروته فى لوحات فاروق حسني ذات المساحات المتوسطة، المرسومة بالجواش أو الأكريليك، وهى تنتمى إلى الفن الحركيgestural art، حيث تنطلق الألوان من الوجدان إلى سطح اللوحة مباشرة، بعد استكمال شحنة الابداع لأسبابها، وقد يسمى الفن الفعلى action art إيماء إلى وقوع العملية الإبداعية نتيجة لفعل الفنان وطاقته وليس لتفكيره المسبق. ويعرف كذلك باسم الفن اللاشكلى Art Informel .

إن تنوع الخامات والأساليب والاهتمام بالشكل من معالم الفن المصرى الحديث. فبينما تستخدم ليليان كرنوك الورق اليدوى والقش والريش وقشر البيض، يشكل عبد السلام عيد تضاريس لوحاته بثنيات القماش المنقوع فى المواد اللاصقة السريعة الجفاف، مع دخول عناصر الخردة كرموز تعبيرية. أو التخلي عن التعبير تماما والاعتماد على التشكيل المجرد بالحبال المختلفة السمك. أما رضا عبد السلام فيلصق عناصر الخردة على مسطح لوحاته الكبيرة، وإكمال التكوين بالألوان الصريحة. ويفضل عصمت داوستاشى إقامة مجَسّماته وربما مُسَطحاته أيضا، بتجميع عناصر الخردة مع إضافة الخشب والقماش وكل ما تصل إليه يداه لتجسيد أفكاره الفلسفية. وإذا كان يبتعد عن المفهوم التقليدى لفن التمثال، فهو يشترك فى ذلك مع الكثيرين ممن يشكّلون المجسّمات. لكن القليل من المثالين استطاعوا استلهام المعايير التقليدية مع طرح معايير جديدة، كما فى أعمال صالح رضا، التى أقامها من الخشب المخروط المطلي بالذهب أحيانا، أو المصبوب فى تشكيلات برونزية مستلهمة من عناصر الطبيعة، والمنفذة بالمواد الخزفية الملونة فى بعض الأحيان.

وانتشرت لوحات ملونة بطريقة الباتيك - التى ظهرت فى جزيرة بالى بأندونيسيا فى القرن السادس عشر - نقلتها نازك حمدى إلى مصر فى الستينيات .

. . هكذا وصل الفن المرئى المصرى الحديث إلى الحد الذى أصبح فيه - من حيث الحَدَاثة - يكاد يقف على قدم المساواة مع فنون الشعر والأدب والموسيقا . إلا أنه يولى مزيدا من الاهتمام للشكل والخامات وطرق توظيفها ، وتنويع أساليب التشكيل ومحاولة طرح معايير فنية ، مع عدم الالتفات إلى المضمون الاجتماعى والإنسانى . .

الفصل الرابع

كنوز العالم محاصرة باللصوص

- الفنون الجميلة . . والجريمة المنظمة
- لصوص الفن يجردون الأمم من تراثها
- الروائع المفقودة
- مافيا الفن والجمال

الفنــون الجميلــة..
والجريمــة المنظمــة..

. . بمناسبة ما أثير ويثار، حول متاحفنا وما تضمه من كنوز، نسوق هذه السطور عما جرى ويجرى على الساحة الدولية فى السنوات الأخيرة، بعد الارتفاع المذهل لأسعار الأعمال الفنية، الذى وصل بثمن إحدى اللوحات إلى ٨٢,٥ مليون دولار. وبعد التغير الاجتماعى السريع الذى اقتلع أمن البشر من الجذور، واجتاح الهدوء والسكينة اللذين تمتع بهما الإنسان خلال القرن التاسع عشر قبل الحربين العالميتين. .

نسوق بعض البيانات والإحصاءات الرسمية، والأحداث التى وقعت مؤخرا فى بلدان أكثر تقدما ثقافيا واقتصاديا، لأننا فى العالم الثالث ما زلنا نفكر بروح القرن الماضى، ونظن أن بضعة عشر مليونا من الجنيهات، تكفى لإعداد متحفى «الجزيرة» و «محمد محمود خليل» بالترميمات الضرورية والتحصينات اللازمة لتأمين محتوياتهما من التحف الأوروبية، التى يرجع تاريخها إلى القرون الأربعة الماضية. ونظن أن تشكيل لجنة من الموظفين والهواة، تصلح لإقرار مصداقية تلك الروائع، التى لا تقدر بثمن من الناحية الإنسانية، وتقدر بمليارات الدولارات من ناحية السوق. إلا أن اللجان الرسمية لا تجدى فى هذه الحالات، ولا تعوض الملفات المطولة لكل عمل فنى على حدة، وفواتير البيع والشراء المعتمدة من شخصيات وبيوت فنية معروفة، وشهادة مؤسسات عالمية كبرى متخصصة مثل «سوذبى» و«كريستى» اللندنيتين، بما لديها من «خبراء تحت الطلب»، ومتخصصين ذوى شهرة دولية وكتالوجات موثوقة.

كانت السرقات الفنية فى مصر إلي عهد قريب منصبة على الآثار القديمة، الفرعونية بنوع خاص، بالاضافة إلى القبطية والإسلامية. أما سرقة اللوحات الثمينة والتماثيل

فأمر مستحدث قد يكون متأثرا بالارتفاع الجنونى لأثمان روائع مشاهير الرسامين والمثالين الأوروبيين التى نملك منها المئات فى متحفى «الجزيرة» و «محمد محمود خليل وحرمه»، وعدم توفر حراسة تذكر بالمقارنة بالمتاريس الالكترونية فى متاحف العالم. أول السرقات التى أعلن أنها وقعت فى «متحف الجزيرة» فى شهر فبراير سنة ١٩٦٧.

نزع طالبان لوحة «ذات الوجهين» للرسام الملون «بيتر بول روبنز» من بروازها وخرجا بها لمجرد البرهنة على تفاهة إجراءات الأمن، ثم أعاداها بعد شهرين بأن ألقياها تحت شجرة فى شارع الهرم، وأخبرا الشرطة تليفونيا بمكانها. ولم تذكر الصحف إن كان قد تم فحص اللوحة العائدة، للتثبت من أصالتها وعدم استبدالها بنسخة مزيفة. أما الحادث الثانى المعلن عنه، فهو سرقة «لوحة أزهار الخشخاش» للرسام الملون «فنسنت فان جوخ» الذى احتفلت هولندا سنة ١٩٩٠ بذكرى وفاته المائة. ومن المعروف أنه أغلى فنان فى العالم فى الوقت الحاضر. سرقت التحفة فى ليلة عاصفة من شتاء عام ١٩٧٩، حين توقفت سيارة اللص أمام مبنى المتحف المؤقت وهبط منها « هجّام » من نزلة السمان، تسلق المواسير إلى النافذة التى تستقر اللوحة بجوارها من الداخل. وفى دقائق كانت السيارة تنهب الأرض بالغنيمة، التى يزيد ثمنها على ٥٠ مليون دولار أمريكى. يقال إن السارق أحرق البرواز قبل إعادتها بعد ثلاثة عشر شهرا فى مقابل حفظ التحقيق. إلا إن مجلة «المصور» تلقت خطابا من إيطاليا نشرته فى حينه، يؤكد أن اللوحة تم تزييفها فى روما عاصمة الجرائم الفنية، وبيعت الأصلية لأحد الأمريكيين، وأن اللوحة العائدة نسخة مزورة. وقد نشرت الصحف قصة ساذجة لكيفية عودة اللوحة، تقول إن عربة مسرعة ألقت بها تحت قدمى مدير أمن القاهرة أثناء وقوفه أمام محل ويمبى بحى المهندسين. لم يحاول المسئولون التأكد من مصداقية التحفة العائدة، حتى أثار القضية الكاتب المعروف يوسف إدريس، بمناسبة إقامة مزاد عالمى فى مدينة لندن لبيع لوحة لنفس الرسام، بمبلغ ٥٤ مليون دولار، فشكّلت وزارة الثقافة لجنة من الموظفين وغير المختصين، أقرت صحة اللوحة وسلامتها، وظنت الوزارة أنها أقنعت أحدا غيرها بمصداقية الكنز العائد! وقد تسلمت مباحث المتاحف أصل الخطاب الذى وصل إلى المصور من روما.

الأمر يختلف فى الثقافات المتقدمة فى أوروبا وأمريكا. هناك ترصد مئات الملايين من الدولارات فى التحصينات الحديثة للمتاحف ضد السرقة. كما أن عرض اللوحات والتماثيل المتحفية بعيدا عن مكانها أمر يتم تحت غطاء كثيف من التعتيم والسرية. ففى المعرض الذى أقيم لبعض لوحات « فان جوخ » فى مدينة «آرلس» بجنوب فرنسا التى رسم

فيها الفنان العبقرى كثيرا من روائعه الشهيرة، تم نقلها فرادى بالطريق البرى أحيانا وبالقطار أحيانا أخرى بأوراق سرية مضللة. وفى كل من إيطاليا وفرنسا توجد شرطة، متخصصة فى مكافحة السرقات الفنية. ولو أن زائرا دخل مكاتب قادة هذه الشرطة فى روما أو باريس، لشاهد على الأرض وبجوار الجدران لوحات دينية من القرن الرابع عشر، ومناضد صغيرة طراز لويس الخامس عشر، وتماثيل نصفية رومانية، ومناظر طبيعية من القرن الثامن عشر استعادتها الشرطة من مغتصبيها وتنتظر ردها إلى أصحابها، أو يحتفظون بها كأدلة اتهام فى القضايا المرفوعة.

وللشرطة الايطالية أسلوب خاص فى معالجة قضايا السطو الفنى. فهى تهتم بالدرجة الأولى باستعادة المسروقات وليس القبض على اللصوص، خشية أن تضيع الروائع المسروقة إلى الأبد، أو يعمد المجرمون إلى تدميرها. ومن المؤسف أن لصوص اللوحات يمزقونها أحيانا ويبيعونها مجزأة. فيقسمون صورة الرجل أو السيدة ويبيعون اليد لمشترى والوجه لآخر، والأزهار والمنضدة لثالث. وقد يكملون رسم كل قطعة حتى تبدو كأنها لوحة منفصلة لنفس الفنان. فيلونون الخلفيات أو يضيفون مزيدا من العناصر والتفاصيل ويضعون التوقيعات المزورة.

من الإحصاءات المثيرة للقلق، أن الشرطة الفنية فى روما، بقوتها التى تزيد على المائة شرطى مختص، تسجل ما بين ٢٠ و٣٠ حادث سرقة جديدا يوميا. كما تمت تغذية الكمبيوتر بأربعة وستين ألف حالة. ومع هذا التزايد المطرد فى السرقة الفنية، ينتشر الوسطاء السريون (ديلرز)، تتخللهم شبكة واسعة من المرشدين عملاء البوليس. يواكب هذا النشاط الخارج على القانون، روابط من خبراء الفنون والنقاد والعلماء، لفحص التحف المسترجعة.. أو لتثمين الروائع المسروقة. ومن خلال هذا النشاط العارم المتسم بالعنف فى معظم الأحوال، لا تزيد نسبة استعادة المسروقات فى إيطاليا على ٥٠٪، وتقل عن ٣٠٪ فى فرنسا. أما بالنسبة للانتربول - البوليس الدولى - فلا تكاد تصل النسبة إلى ١٠٪. ومن المثير للسخرية والأسى فى نفس الوقت، أن كنيسة «سان ايجاناثيوس» فى روما قد سرقت أربع مرات خلال السنوات الخمس السابقة، مع أنها تقع على الطرف الآخر من الميدان الذى توجد فيه قيادة الشرطة الفنية!!

قد يكون من السهل استعادة العمل الفنى بالبحث عنه فى أماكن بيع الأشياء المسروقة، لكن العثور على الشخص الذى باعه للوسيط أو التاجر، أمر بالغ الصعوبة. مثل هذه الصفقات غير الشرعية، تتم عادة قبيل الفجر فى «سوق الكانتو» المنتشرة فى أنحاء أوروبا،

مثل «سانت كوين» فى باريس، أو «بيرموندسى» فى لندن، حيث يتم البيع والشراء بين الوسطاء فى سرعة وصَخَب. وتبدو تجارة المسروقات كأنها عمل شرعى، فى تلك الدقائق القليلة التى تسبق شروق الشمس. وتجد الشرطة صعوبة بالغة فى التعرف على بائع التحفة المسروقة حين تضبطها مع المالك الجديد، الذى قد يحتمى بالقانون. فالقانون يختلف من دولة لدولة، ويكون فى بعض الأحيان فضفاضا يساعد على إفلات المجرمين. ففى الولايات المتحدة تعتبر المسروقات ممتلكات غير شرعية، وصاحبها متهم بالسرقة بصرف النظر عن عدد الأيدى التى تداولت جسم الجريمة. أما معظم بلدان أوروبا، فتعتبر شراء التحف المسروقة بنوايا طيبة، عملا لا غبار عليه! إلا إن المفروض أن يتم التعامل فى شراء وبيع التحف الفنية والأثرية، عن طريق المؤسسات العالمية ذات التاريخ العريق الموثّق، لأنها لا تتورط فى عمليات غير شرعية، وتقدم ضمانات لا يأتيها الباطل من خلفها أو من بين يديها، وتتقاضى فى المقابل عمولات كبيرة. فقد حصلت مؤسسة «كريستى» مؤخرا على عشرة ملايين دولار فى مقابل بيع لوحة «عباد الشمس» لاتحاد بنوك اليابان بمبلغ ٥٤ مليون دولار. فالمؤسسة هنا تضمن مصداقية التحفة الفنية. ويقول «ماركوس لينل» مدير موسسة «سوذبى» التى أشرنا إليها آنفا: «لا يوجد وسيط محترم له شهرة ومكانة وتاريخ، يقبل أن يتجر فى تحف مسروقة». ومن المعروف أن «سوذبى» و «كريستى» أكبر مؤسستين فى العالم، لتنظيم المزادات الفنية فى لندن وموسكو ونيويورك وكبريات العواصم.

غنى عن القول أن المسئولين فى المطارات والموانى ومنافذ الخروج فى الثقافات المتقدمة، لا يسمحون للمسافرين باصطحاب التحف الفنية بدون إثبات ملكيتهم الشخصية لها. إلا إن المجتمعات المتخلفة، المتسمة بالجهل وعدم الوعى، لا تعنى إلا بالبحث عن المخدرات والعملة الصعبة المهربة والأجهزة الالكترونية، وربما التماثيل الأثرية المعروفة. لا يأبهون بالصور الزيتية خاصة لو كانت منزوعة من البرواز وقابعة فى قاع الحقيبة أو محمولة كلفائف فى الأيدى. هكذا انتشرت التحف والآثار الأفريقية فى متاحف العالم المتقدم، وتسربت المخطوطات الإسلامية النادرة وأوراق البردى الفرعونية. هكذا خرجت «أزهار الخشخاش» من مطار القاهرة سنة ١٩٧٩ وعادت هى أو شبيهتها بعد عامين. فالجهل وعدم الوعى وخواء الجيوب فى المجتمعات المتخلفة، يمنح لصوص الفن والعصابات المنظمة مزيدا من حرية الحركة. لكن البلدان المتقدمة تزيد من إحكام الرقابة وإشهار مواصفات الروائع والتحف المفقودة. فمؤسسة «سوذبى»

التى أشرنا إليها ، مشغولة هذه الأيام مع شركتى «لويدز» و «ايفار» للتأمين وغيرهما ، لوضع برامج كومبيوتر تتضمن البيانات الشافية للتحف المفقودة ، حتى تكون فى متناول قاعات العرض والمتاحف ووسطاء الفن والخبراء فى أنحاء العالم ، وستراعى قواعد الأمان فى تلك البرامج بأن تترك بعض البيانات مجهولة عن عمد . كما ستشمل عددا من التحف الأثرية ، لأن الشرطة الايطالية تعتبر أن الآثار المفقودة من المقابر التاريخية فى عداد المسروقات ، وأن نابشى المدافن من لصوص الأعمال الفنية فى العصر الحديث . بالرغم من أن تلك الآثار لم تظهر من قبل فى سوق الفن ، ولم تكن ضمن مقتنيات جامعى التحف المعروفين . لذلك لا يعنى وسطاء الفن بهذه التحف خارج إيطاليا وينظرون إليها بارتياب .

من الأحداث المثيرة والشهيرة فى نفس الوقت فى هذا السياق ، ما جرى مع متحف «جيتى» فى كاليفورنيا بالولايات المتحدة ، حين اشترى بعض الأقنعة الاغريقية الرومانية (جريكو رومان) ، وتمثالا عملاقا لأفروديت - إلهة الجمال عند الاغريق القدماء . اشترى المجموعة من وسيط فى لندن ذى شهرة واسعة ومكانة مرموقة . اقتناها بدوره من شخصية غامضة فى سويسرا . لا أحد يعرف قيمة الصفقة بالضبط ، لكن المعروف هو أن مبلغ التأمين على التمثال فقط ، وصل إلى عشرين مليون دولار أمريكى . حين علمت الشرطة الايطالية بالأمر ، لم تترك أثرا يقود إلى أطراف الصفقة إلا وتتبعته ، حتى وصلت إلى الفَعَلة الذين حفروا المقبرة التاريخية وأخرجوا التمثال النادر . وبالمساءلة ، اعترفوا صراحة أن حفر المدافن الأثرية وسرقة محتوياتها ، أمر يتم بانتظام بإشراف عصابات «الكامورا» و «ندراجيتا» ، مندوبى «المافيا» فى جنوب ايطاليا . ومازالت الأقنعة والتمثال معلقة رهن التحقيق !

السؤال الذى يطرح نفسه بإلحاح ، هو مدى إمكانية استعادة الروائع المفقودة ! الروائع النادرة التى تعتبر معالم تاريخ الفن ، وأساس فلسفته ونظرياته . هذه الروائع فيما مضى كانت غير قابلة للبيع والشراء ، لأنها معروفة بكل دقة ، ووضعت عنها عدة مؤلفات وأبحاث تفصيلية ، بعكس الأعمال الأقل قيمة التى نخطىء فى التعرف عليها . روائع كلوحات «جوخ» و «فيرمير» و «رمبرانت» و «جويا» ، تستعاد عادة بسرعة ، إذا ضعف أمامها أحد الهواة فسرق إحداها . أو سطت عليها عصابة ليست من المحترفين . فاللصوص الذين سطوا على عدة لوحات فى متحف الدولة بأمستردام فى هولندا سنة ١٩٨٨ . قُبضَ عليهم خلال أسابيع معدودة ، حين حاولوا بيع الغنيمة لأحد المرشدين من رجال الشرطة .

يعرض اللصوص فى بعض الأحيان إعادة المسروقات فى مقابل فدية . إلا إن معظم

المتاحف والكثيرين من المقتنين، يرفضون هذا الأسلوب، مفضلين ترك الأمر لشركات التأمين، تتعامل بنفسها مع اللصوص واستخلاص التحف من أيديهم. لأن هذه الصفقات تتسم بالتضليل والخداع وغير مأمونة العواقب. فهى أمور تتطلب خبرات خاصة فى التعامل مع مثل هؤلاء المحتالين، الذين لا شرف لهم ولا كلمة. والتأمين على الأعمال الفنية كما أسلفنا إجراء غير معتاد، خاصة فى مصر والمجتمعات المتخلفة، لعدم تقدير أهمية الفن وخطورة التقدم التكنولوجى للجريمة الحديثة وفداحة المبالغ المطلوبة لشركات التأمين. يمتد هذا الاهمال فى التأمين إلى مجتمعات ثقافية هامة مثل هولندا، مع أنها تمتلك كنوزا فنية لا تضاهى تاريخيا وماديا. وسرقت بالفعل فى ديسمبر ١٩٨٨ ثلاث لوحات للرسام الملون «فان جوخ»، من متحف كرولر مولر الذى يربض وسط حديقة فاتنة الجمال مترامية الأطراف فى مدينة أمستردام. استعاد القائمون على المتحف إحدى اللوحات فى أبريل ١٩٨٩، بعد أن لحقتها أضرار خفيفة. وطلب اللصوص فدية للصورتين الباقيتين، قدرها مليونان ونصف مليون دولار. ومع أن القيمة معقولة جدا بالنسبة لأعمال أغلى فنان فى العصر الحديث، يزيد ثمنها فى السوق على مائة وستين مليون دولار، إلا إن البرلمان الهولندى رفض الصفقة، ومازال مصير التحفتين فى علم الغيب!!

حين سرقت اللوحتان اللتان سبقت الإشارة إليهما فى مصر، لم يطلب اللصوص فدية لإعادتهما سوى حفظ التحقيق. لكن الشك مازال قائما فى مصداقيتهما، بعد أن اختفت الأولى لأكثر من شهرين، وغياب الثانية لأكثر من عام. وهى فترات كافية للتزييف المتقن، بإشراف «المافيا»، إذا امتدت أصابعها إلى مقتنياتنا الفنية التى تقدر بمليارات الدولارات، كما امتدت إلى إدخال سفينة محملة بأطنان المخدرات إلى قناة السويس، وقوافل سيارات إلى الصحراء. فالعلاقة وثيقة بين الفن والإدمان فى عالم الجريمة المنظمة - كما يقول البوليس الفرنسى - ولا تقتصر عمليات المافيا على نبش القبور التاريخية ونهب الآثار، كما أشرنا فى حادث جنوب إيطاليا، بل تنسحب على نشاط يتسم بالصبغة الثقافية كسرقة المتاحف. ولا نعتقد أن لوحتى «ذات الوجهين» التى سرقت من متحف الجزيرة، و«أزهار الخشخاش» التى اختفت من متحف محمد محمود خليل المؤقت، قد تم فحصهما بعد عودتهما، بواسطة خبراء من إحدى المؤسستين المعتمدتين عالميا: «كريستى» و«سوذبى»، حتى تستعيدا مصداقيتهما كلوحتين أصليتين وليستا مزيفتين. فالقصص التى يرويها ضباط البوليس فى ايطاليا وفرنسا، عن سطوة العصابات المنظمة فى أوروبا ونجاحها فى معظم الأحيان، قصص تثير الرعب فى نفس أى مسئول عن الكنوز الفنية فى

دول العالم الثالث ، حيث تبدو المتاحف وكأنها مدن مفتوحة . يكتنفها إهمال مشين ولا تقوم على حمايتها حراسة تذكر .

للمتخصصين فى الشرطة الفرنسية ، بنوع خاص ، آراء هامة فى تحليل عالم الجريمة المنظمة وعلاقته بعالم الفنون الجميلة . آراء تسلط أضواء كاشفة على تشابك العالمين ، ليصبح الفن فرعا متداخلا مع مختلف العمليات غير الشرعية ، ويفقد قدسيته التى كان يتمتع بها فى القرون السابقة وحتى وقت قريب . خاصة بعد ارتفاع أثمان اللوحات الكلاسيكية إلى أرقام فلكية ، وافتقاد القيمة الاستطيقية فى الأعمال الفنية الحديثة . يقول أحد ضباط البوليس الفرنسى : «إن المافيا والعصابات المشابهة ، قد تسرق اللوحات وتدفنها لمدد طويلة تصل إلى مائة عام ، لأنها ليست فى حاجة مباشرة للحصول على المال . فضلا عن أن العقوبة القانونية تسقط فى بلدان مثل ايطاليا ، بعد مهلة لا تتجاوز العشر السنوات ، والناس سريعة النسيان . ومن المفارقات اللافتة للنظر ، أن اللوحات التى سرقت منذ ٢٠ و٣٠ عاما ، تباع حاليا فى أسواق جنوب أمريكا» . ويعاود الحديث عن العلاقة بين الفن والمخدرات فيقرر أن بعض العصابات تستخدم الأعمال الفنية فى المقايضة على شحنات المخدرات . فإحدى الروائع مثل لوحة «انطباع : شروق الشمس» ، التى رسمها «كلود مونيه» وكانت سببا فى اطلاق اسم «الانطباعية» على المدرسة الفنية التى عرفت بهذ الاسم ، يمكن مبادلتها بعدة كيلوجرامات من الكوكايين . ومن المعروف أن هذه اللوحة الشهيرة سرقت من قصر صاحبها فى أيرلندا منذ بضعه سنوات .

. . تزداد جاذبية الأعمال الفنية وتصبح أكثر إثارة لدى العصابات المنظمة ، حين تكون المخاطرة شيئا عاديا والتحصينات بدائية والحراسة هينة ، والنفوذ بهذا القدر من الوفرة والسخاء . كما أن الفن يتمتع بدلالات روحية وثقافية تعز على أى شىء آخر . والمتاحف عندنا يسيل لها لعاب العصابات المنظمة . ولا أدرى مدى صحة الإحصاء الذى يقرر أن المتحف المصرى ، الذى يبدو من الخارج كأنه حصن حربى ، فقد ٣٦,٠٠٠ قطعه خلال السنوات العشرين بين عامى ١٩٣٦ ، ١٩٥٦ . لكن المؤكد هو أن متاحف العالم ومنازل هواة جمع التحف شرقا وغربا ، تغص بالتحف والمخطوطات التى كانت فى حوزتنا . ومازالت التحف تختفى ولصوص الآثار يعيثون فسادا . ومازالت أيدى «المافيا» طويلة تستطيع عبور البحر المتوسط ، ومازالت قادرة على القيام بعمليات شبة عسكرية خاطفة ، إذا تعذر التعامل مع حراس يتقاضون مرتبات لا تغنى عن جوع ولا تسمن من شبع . .

لصوص الفن.. يجردون الأمم من تراثها

. . وقعت أحداث هذه القصة أثناء الليل فى أيطاليا، فى الثانى من فبراير سنة ١٩٩٠ . هاجمت عصبة من الرجال الملثمين ستة حراس عزل، كانوا يحفرون مستودعا به كنز من آثار مدينة «بومبى» - التاريخية، التى دمرها بركان فيزوف سنة ٧٩ ميلادية . بعد نجاح اللصوص فى اقتحام المكان، أمضوا أربع ساعات فى انتقاء تحف معينة من حشد محتويات المستودع، كأن معهم كتالوجا به صور التحف المطلوبة، لتاجر عاديات كلفهم بإحضارها . انتقوا ٢٢٣ قطعة يقدر ثمنها الإجمالى بـ١٨ مليون دولار أمريكيا . لكن استحالة سد الفراغ الذى تركته المسروقات النادرة هو الخسارة الحقيقية للتراث الانسانى .

روى هذه القصة جيمس والش، المحرر الفنى لمجلة تايم الأمريكية فى ٢٥ نوفمبر ١٩٩١ . يتابع جيمس والش حديثه ويقص حكاية ثانية، وقعت فى هولندا فى ليل ١٤ إبريل١٩٩١ . أغار لصوص مسلحون على متحف فان جوخ بأمستردام . أبطلوا وسائل الإنذار وأوثقوا الحراس ثم اختطفوا عشرين لوحة يقدر ثمنها بـ ٥٠٠ مليون دولار أمريكى خلال ٤٥ دقيقة . إلا أن العربة التى كانت تنتظرهم تعطلت لحسن الحظ ومنعتهم من الإفلات بالغنيمة، فكانت فعلتهم أقصر حوادث السرقة عمرا فى التاريخ . ومن المسروقات التى أمكن استعادتها بعد ٣٥ دقيقة فقط لوحة : آكلو البطاطس التى اختفت سنة ١٩٨٨ من متحف هولندى آخر . المثير للدهشة أن المجرمين يفترضون إمكان بيع تلك الأعمال الفنية الشهيرة، التى لا يخلو من صورها كتاب فى تاريخ الفن الحديث .

وفى١١ يونيو ١٩٩١ ، فى مركز الفن الحديث بمدينة زيورخ السويسرية، دخل «جاليرى ماكس» بولاج ثلاثة زوار أبرياء المظهر، شرعوا يتأملون اللوحات المعلقة على الجدران . وبينما يثرثر اثنان منهم مع صاحب المكان، تحين الثالث الفرصة ليتأبط لوحتين لبابلو بيكاسو يقدر ثمنها بـ ٤١ مليون دولارا أمريكى، وينصرف دون أن يلحظه أحد .

هكذا أصبحت فنون العالم محاصرة باللصوص . سواء كانت فى نيويورك بالولايات

المتحدة، أو فى بنوم بنه بكمبوديا. سواء فى الأطلال العتيقة بتركيا، أو فى أحدث متاحف أمستردام بهولندا. هنا وهناك.. تتبدد الوثائق الثمينة للثقافة الإنسانية، طالما أن المغيرين عليها يفلتون من العقاب. وربما تختفى اللوحات الباقية التى تعتز بها مدينة ما، لكى تباع من أجل تمويل صفقة حشيش أو هيروين. ومن المعروف عند النقاد والمؤرخين، أن اختفاء عمل فنى محورى لأحد الفنانين، يجعل تطور إبداعه عسيرا على الفهم.

الفنون بوجه عام معرضة للدمار بمرور الزمن. فقد أثرت عوامل التعرية على لوحات الفريسكو القديمة فاسودت ألوانها. وعملت عملها فى جسم أبو الهول فتآكل وأوشك عل الانهيار. وتحول تراث الحضارات القديمة إلى خرائب وركام. ثم هاهو الجشع الإجرامى يشكل وباء يطيح بالثقافة الانسانية ويسلب أعز ما لديها.

مازال عشاق الفنون الجميلة يذكرون بمرارة، الحادث المثير الذى وقع فى مدينة بوسطن سنة ١٩٩٠. تنكر لصان فى زى رجال الشرطة ودخلا «متحف ايزابللا ستيورات جاردنر» وأوثقا الحارسين، ثم هربا بغنيمة لا تعوض. تضم ثلاث لوحات لرمبرانت بينها لوحة «العاصفة» التى رسمها سنة ١٦٣٣. وخمس لوحات لادجار ديجا، وواحدة لادوار مانيه. ولوحة «الكونسير» الشهيرة، لجان فيرمير، وهى آية فى روعة الأداء والتكوين والتظليل، وإحدى اللوحات الـ٣٦ المعروفة أثناء حياته. انتزعها اللصوص عنوة من «الشاسيه» فتساقطت بعض ألوانها على الأرض. تم كل ذلك خلال ثلاث ساعات فقط. اختفت ثروة فنية لا يمكن تعويضها، تقدر بمائتى مليون دولار أمريكى! وتعتبر أكبر الجرائم فى تاريخ سرقات الأعمال الفنية من حيث الدرجة.

يبدو - وقد وصل الأمر إلى هذا الحد من المغامرة والاستهانة - أن اللعبة المفضّلة للعصابات فى أنحاء العالم أصبحت السطو على روائع الفنانين القدامى خاصة الانطباعيين، واختطاف المستنسخات والتماثيل والعملات النادرة والكتب والمخطوطات، والكنوز الثقافية أيا كان نوعها أو عصرها، بعد أن بلغت أسعارها أرقاما خيالية. وإذا كانت مزادات الفن راكدة فى الموسم الراهن، فالطلب على الأعمال الفنية والأثرية مازال مسعورا، يدفع الأسعار إلى السماء باطراد، يزداد على كل شىء نعتبره جميلا أو على قدر من المهابة والجلال.

يقول جاك نيريت - الرئيس المساعد للمكتب المركزى الفرنسى لمكافحة سرقات الفن - : «إن الأثمان الباهظة التى تدفع للأعمال الفنية الشرعية، تؤدى إلى زخم السوق السوداء». وتقول كونستانس لوينذال المديرة التنفيذية لـ «ايفار» - اختصار «المؤسسة الدولية لأبحاث الفن»: تقديرات حكومة الولايات المتحدة تشير إلى أن مجمل نشاط سرقات الفن يصل إلى بليونين من الدولارات الأمريكية فى العام الواحد.. ويحتمل أكثر.

يعقب جيمس والش- المحرر الفنى لمجلة تايم الأمريكية - على هذا التقدير بتأكيد أن الحقيقة تزيد كثيرا. مدللا على ادعائه بأننا لو تابعنا خلال السنوات الثلاث قبل ١٩٩٠، التقارير التى تنشرها المجلات الانجليزية المتخصصة، لوجدنا أن التقدير يرتفع إلى ستة بلايين دولار أمريكى سنويا! كما أن سرقات الفن قد ارتفعت بنسبة ٣٠٠٪ فى نيويورك وحدها بين عامى ١٩٨٨، ١٩٩٠ - استنادا إلى تصريحات «أليكس سابو» أحد اثنين متفرغين كل الوقت لمكافحة هذه الجرائم. أما فى أوروبا الشرقية فقد تفجرت موجة من السرقات خلال الفوضى التى أعقبت انهيار الشيوعية. أما كنوز الصين فتُستنزف عبر قنوات سرية، تمر بهونج كونج وسنغافورة ونيبال ومصر وتركيا واليونان وايطاليا وبلدان أمريكا اللاتينية. وإذا استمر نهب كنوز الصين على النسق الذى نُهِبَتْ به روما فى التاريخ القديم، لتجرّدت من تراثها الثقافى تماما.

.. إيطاليا ليست أسعد حالا. فقد عانت من ٢٥٣٠٠٠ حادث سرقة فنية مسجّلة فى محاضر الشرطة فى العشرين عاما الماضية (١٩٧٠ - ١٩٩٠). نصفها وقع فى كنائسها الخمس والتسعين ألفا ذات الحراسة الضعيفة. وقدرت إحصاءات سنة ١٩٩٠ - السرقات فى المجتمع الأوروبى ككل بستين ألف عمل فنى وأثرى، لا يقل ثمن أحدها عن عشرة آلاف دولار أمريكى. وتختفى فى انجلترا وحدها سنويا خمسة آلاف لوحة فنية. ولابد أن السرقات غير المسجلة ترفع هذا التقدير إلى أرقام رهيبة. لأن الآثار والأعمال الفنية غير المعروفة أو الموثّقة، فريسة سهلة للمغيرين الذين ينزحون تراث الحضارات البائدة، الذى مازال فى باطن الأرض لم يُسْتَكْشَفْ بعد. إضافة إلى الأعمال الفنية التى لم يتم حصرها ولا يُبَلّغ عنها عند اختفائها. وقد وصف أحد الباحثين الأمريكيين هذه العمليات بأنها: اغتصاب للتاريخ. فسرقة تراث ثقافى لم يعرف ولم يُوَثَّق، تخرجه من سجل التراث، ويحرم البشرية من معرفة أصولها.

.. إذا كانت حصيلة سلب المتاحف والجاليريهات والمواقع الأثرية، تصل إلى ستة بلايين دولار فى العام، فهى بذلك تأتى فى المرتبة التالية بعد تهريب المخدرات والسطو

بالكمبيوتر، على خريطة المغامرات الاجرامية الأكثر ربحا. كانت معظم تلك المغامرات تتم على أيدى الهواة من محبى الفنون الجميلة. إلا إن تجار المخدرات وعصابات الجريمة المنظمة، اخترقوا صفوف هؤلاء الهواة فى السنوات الأخيرة، بعد أن تبينوا أن سرقة الفن توازى على الأقل توزيع المخدرات فى سوق المدمنين، حيث يوجد الزبون المستعد للشراء باستمرار. أما المستهلك المنتظر فى سوق الفن الحرام، فهو جامعو التحف وشركات المزادات والمتاحف التى تتغاضى عن القانون والجاليريهات التى تسوّق مبيعاتها فى غير مكان العرض. هؤلاء يصبحون بدورهم ضحايا للنصابين والمزيفين، لأنهم يشترون أعمالا فنية بدون فواتير ووثائق وشهادة مصدر.

لا يوجد مكان على وجه الأرض، يخلو من السرقات الفنية والسطو على الآثار. لكن لندن وهى عاصمة مفتوحة فى دنيا الفنون، بها أكبر شركتين عالميتين للمزادات الفنية هما: «سوذبى» و «كريستى» لا تقبلان عملا مشكوكا فى مصدره، خاصة أن اللصوص الذين ينشغلون بنهب تراث شعوب البحر المتوسط، بدأوا ينتهكون حرمة المؤسسات المحترمة أمثال متاحف: جيتى فى ماليبو، وكاليفورنيا والمتروبوليتان فى نيويورك. والمحامون فى تلك البلاد - بعلم أو بغير علم - لا يألون جهدا فى تدبير الوثائق والمستندات للأعمال التى تشتريها المتاحف بطرق غير شرعية.

يؤيد هذا الادعاء، ما يقوله تشارلز كوزكا - وهو مأمور جمرك متقاعد بالولايات المتحدة، عمل ١٤ عاما فى تقّصى جرائم الفن - قال: «إن متحف المتروبوليتان من أهم المشترين فى العالم، للأعمال الفنية المشكوك فى مصدرها». كما يصرّح توماس هوفنج - الذى تولّى إدارة المتحف عشر سنوات، وأحد كبار مهندسى الذوق الاجتماعى فى أرفع المستويات - قائلا: حياتى التى قضيتها فى المتروبوليتان، أنفقتها فى القرصنة، ولم يكن لى عمل آخر أقوم به!

* * *

تتحول سرقة الفن بمرور الأيام إلى هدف أول للجريمة المنظمة. يقول رجل المباحث جوزيف كينان - وهو ثانى اثنين يشكّلان فريق نيويورك لمكافحة سرقة الفن -: «لقد تغّيرت الصورة الرومانيسة لسارق الأعمال الفنية صورة الشاب الجذّاب الذى يقضى الليل لاهيا فى قصر المليونير، ثم يزحف بسترة السهرة عبر النافذة إلى غرفة النوم، ليتأبط إحدى روائع «رينوار» ويختفى! ليس لهذا السيناريو وجود فى عالم الحقيقة. فمنذ أسبوعين، شوهد أحد تجار المخدرات على قارعة الطريق، يتسلم من أحد صبيانه أعمالا فنية بينها

واحد لـ «الكسندر كالدار» . (كالدار رسام ومثال أمريكى توفى سنة ١٩٧٦) . ومن غرائب هذا النوع من السرقات، حكاية التحفة الفريدة التى كانت تمتلكها ايطاليا. لوحة « ميلاد المسيح » التى تبلغ مساحتها مترين × ثلاثة أمتار للرسام «كارافاجيو» أبدعها سنة ١٦٠٩ . اختفت من كنيسة سان لورنزو فى باليرمو بصقلية سنة ١٩٦٩ ، ويقدّر ثمنها بحوالى ٥٠٠ مليون دولار . يعتقد العاملون فى مباحث مكافحة السرقات الفنية فى لندن، أن تلك الرائعة الفريدة فى حوزة المافيا من تجار المخدرات، وأنها لم تغادر صقلية بالمرة . يؤيد هذا القول، ما يرويه كنيث كلاج – وكيل إدارة الجمارك بالولايات المتحدة – : من أن إدارته تجزم باقتناء أباطرة المخدرات فى كولومبيا، أعمالا فنية لا تقدر بثمن معلقة على جدران قصورهم. فهؤلاء لديهم أموال لا حصر لها ولا يعرفون أين ينفقونها .

إذا لم يصدق هذا الزعم، فبماذا نفسر غموض كارثة «متحف جاردنر» التى أسلفنا ذكرها، حيث كان اللصوص يستعرضون اللوحات كأن لديهم قائمة بالمطلوب من بينها . ومن المعروف أنه يستحيل تسويق لوحات لفنانين مثل «رمبرانت» و « فيرمير » . قصارى جهد سارقيها أن يعيدوها فى مقابل فدية، تُقَدر عادة بـ ١٠٪ من ثمنها فى السوق . وهو مبلغ متعارف عليه لكى يهون على أصحاب التحف المفقودة أو شركات التأمين المسئولة . أما فى حالة « متحف جاردنر » فقد اختفت اللوحات دون أن يظهر لها أثر .

يعلق أحد مشاهير تجار الفن – وهو أندريه أميربتش – على تلك الواقعة بقوله : إننى فى غاية الحيرة حقا إذ لا توجد أسرار فى عالم الفن، ومع ذلك فنحن لا ندرى إلى أين ذهبت تلك الروائع المسروقة! من ذا الذى اشتراها؟ . من الناس من يعتقد أن ثمة مليونيرا مخبولا قد يبتاع لوحة لليوناردو دافنشي يحتفظ بها سرا بينه وبين نفسه . يخفيها فى قبو القصر ليتسلل إليها ليلا يتعبد فى محرابها ويذرف الدموع . لكن المتشككين يرفضون هذه النظرية، ويرون أن معظم المسروقات ينتهى بها المطاف إلى قصور المليارديرات اليابانيين . إلا إن «أميريتش» يرفض هذا التصور بدعوى أن جامع التحف يحب أن يعرض مقتنياته . ولو أن أحدا يملك رائعة للعبقرى الهولندى «رمبرانت» لرغب فى أن يعرف العالم أنها فى حوزته . ومهما يكن من أمر، فالفن ليس بالاستثمار الهيّن . فقد أكدت مديرة «ايفار» التى أشرنا إليها، أن بعض اللوحات قد تضاعف ثمنها ثلاث مرات خلال العقد الماضى، بالرغم من ركود حركة الاستثمار . ومما يعزز صعوبة ضرب تجارته، ما حدث فى اليابان بين عامى ١٩٨٤ ، ١٩٩٠ فقد قفزت قيمة استيراد اللوحات الفنية من ٢٢٣ مليون

إلى ٣,٦٥ بليون دولار أمريكي - متضاعفة ست عشرة مرة . الأمر الذى يُصَعّد تيار السرقات الفنية .

. . يصبح الأمر سهلا إذا كنت تعرف كيف . فالأخطار التى تكتنف نهب الآثار والأعمال الفنية ، يسيرة نسبيا ، مقارنة بسرقات البنوك . كما أن بيع الأسلاب غاية فى البساطة ، إذ يمكن اخفاؤها لفترة زمنية حتى تهدأ الضجة ، ثم إظهارها لتحقق أثمانا باهظة ، سواء كانت تمثالا إفريقيا رومانيا ، أو مجموعة أناجيل من عصر النهضة أو منسوجات من مقبرة فرعونية . تساعد على اختفائها الخزائن الخاصة التى لا يُسأل مستأجروها عما يودعونه فيها من نفائس . فهى تعامل معاملة الودائع والحسابات الجارية في البنوك . فيمكن استعادة تمثال من روائع النحت فى المرمر بعد خمس سنوات ، من مستودعات المنطقة الحرة فى مدينة زيورخ أو جنيف ، دون أن يسأل المالك عن مصدره . وفى مناطق حرة أخرى مثل جزر ليختنشتايين وكايمان ، لا يسمح بالبقاء إلا لسبعة أيام فقط .

يقول دان كلاين - مدير فرع كريستى للمزادات فى جنيف - : فى هذه المناطق الحّرة ، توجد أكبر محلات فى العالم لتسويق العاديات . يمكنك أن تضع بضائعك فى خزائنها ثم تستعيدها دون أن يوجه إليك أى سؤال . كما أن العقوبات المتعلقة بسرقة الفنون أو تزييفها ، عقوبات خفيفة فى كثير من البلدان . لذلك تتراوح نسبة استرجاع المسروقات بين ١٠٪ ، ١٢٪ . . وفى رأى مديرة الـ «ايفار» لا تزيد على ٥٪!

منظمة «ايفار» - التى تقتفي آثار المسروقات الفنية حول العالم - أخذت على عاتقها منذ فبراير ١٩٩١ ، مهمة تحذير المعنيين بشئون الفن من التعامل مع التحف المنهوبة . أنشأت فى لندن «السجل الدولى للفنون والآثار المفقودة» المعروف اختصارا باسم «آلر» . وهو بدوره منظمة تستخدم الكومبيوتر على نطاق واسع لحصر وتوصيف الروائع الضائعة . وبالرغم من جهود المنظمتين : «ايفار» و «آلر» ، يرى جوليان رد كليف ميدر الآلر ، أن السبب فى عدم تراجع التجارة غير الشرعية فى الأعمال الفنية ، يعود إلى أنها باهظة المكاسب ، سهلة المنال ، ضعيفة الحماية ، مقارنة بالأهداف الأخرى ، حيث الحراسة قوية والمغامرة خطرة والأباح غير مجزية . ومما يدعم ما يذهب إليه مدير الآلر ، أن سرقة لوحة واحدة لفان جوخ يناهز ثمنها المائة مليون دولار ، أقل خطورة من اقتحام مصرف قد لا يفوز منه اللصوص بمثل هذه الثروة . ومما يثبط الهمم ويخفض الروح المعنوية ويضعف الآمال في مقاومة هذا الوباء ، الحادث الذى وقع فى إبريل من عام ١٩٩١ فى متحف فان جوخ بأمستردام بالرغم من فشل المهاجمين في الهروب بغنيمتهم . لقد كشف

عن عدم جدوى التحصينات المتقدمة فى مواجهة اللصوص، لأنه أقوى متاحف أوروبا فى تجهيزاته الالكترونية المستحدثة. تتولاها شركة موثوقة على مستوى العصر. قامت فى العام السابق على الحادث بمراجعة وتدعيم نظم الأمن والوقاية من السرقة، فى مناسبة العرض الكبير فى الذكرى المئوية لرحيل فان جوخ، ابن هولندا العظيم صاحب أغلى لوحات فى العالم. تضمّنت التحصينات تركيب أبواب أوتوماتيكية التوقيت كأبواب البنوك، ودوائر تليفزيونية مغلقة تكشف أى حركة، ومراقبين مثقفين يجبون المتحف طوال الليل، وزجاج غير قابل للكسر أو التناثر لحماية الروائع، وأرصفة لحفظ المسافة بينها وبين الزوار. وقع الحادث رغم هذه الاستحكامات وقُبضَ على أربعة رجال، اتضح أن بينهم اثنين من القوة المكلفة بالحراسة، كان أحدهما نباطشيا حين وقع الحادث. والشرطة تتهم عادة شخصيات من داخل المكان، حين تكون السرقة «نظيفة» متسمة بالبراعة. فقد تم الأمر فى الصباح الباكر من اليوم المشئوم، بلا أى أثر للعنف أو الاغتصاب.

.. وفى مطلع عام ١٩٩١، أنفق الـ «جران باليه» فى باريس مليون دولار على الأمن، وخمسمائة وتسعين ألفا لشركة التأمين، فى مناسبة معرض استعادى ضخم لأعمال الرسام الملّون جورج سوراه، صاحب الأسلوب التنقيطى. حرص المسئولون على وضع الرسم داخل خزانات زجاجية متينة. أما اللوحات فثبتوها فى الجدران بمزاليج حديدية وأقفال. وفى صباح يوم ٢٩ مايو من عام ١٩٩١، اختفى أحد الرسوم فى لحظة تغير الوردية بعد تعطيل أجهزة الانذار.

* * *

تحقيق مطّول ومثير، ذلك الذى كتبه « جيمس والش » المحرر الفنى لمجلة تايم الأمريكية. ساعده فى إعداده كل من: مارى كرونين عن نيويورك، وفيكتوريا فوت - جرينويل عن باريس، وجيمس وأنتاليا ولفيف من قسم التحقيقات بالمجلة ونحن نكتفى بعرض هذا القدر من التقرير، على أن نستكمله مستقبلا إذا دعت الضرورة. فالجزء الباقى يستعرض مزيدا من السرقات التى تجسد خطورة المد الإجرامى الذى يجتاح عالم الفنون الجميلة والآثار. الأمر الذى يُجَرّد الشعوب من تراثها، ويمحو ذكرها وذاكرتها من سفر التاريخ، ويدمّر الروائع المستحدثة ويلحق بالثقافة الإنسانية خسائر يستحيل تعويضها. خاصة حين تتم السرقات بين التحف غير المسّجلة وغير الموثقة.. كمعظم مقتنيات متاحفنا الوطنية وما تضمه من كنوز.

الروائــع المفقــودة

. . كلما ارتفعت أسعار الفن، تعددت السرقات. والجرائم التي كانت تتسم بالرقة والأناقة، تحولت إلى العنف وما يشبه العمليات العسكرية . .

فى صباح أحد الأيام، فى قلب باريس، اقتحم ستة رجال مسلحين بالمسدسات متجرا للتحف والعاديات بمجرد فتح أبوابه، وانصرفوا بعد دقائق حاملين معهم تسع لوحات من روائع كلاسيكيات العصر الحديث. بينها صورة «انطباع: شروق الشمس» التى أبدعها سنة ١٨٧٢، الرسام الفرنسي كلود مونيه، وهى التى استمدت منها الحركة الانطباعية اسمها. ولوحة تصور وجه «مونيه» فى شبابه، بريشة بيير - أوجست رينوار سنة ١٨٧٥، وهو بدوره من أقطاب الأسلوب الانطباعي. وبينها أيضا لوحة تصور «مونيه» فى شيخوخته، بريشة الرسام ناروز. ثم اختفت اللوحات التسع ولم يظهر لها أثر.

كانت السرقات الفنية فيما مضى، تتصف بأنها ميدان هواة الفن أو المثقفين والذواقة والأثرياء إلا أن الأحوال تغيرت، حين اكتشف المجرمون المحترفون أن مواجهة أخطار السطو على بنك، قد تسفر عن بضعة ملايين، أما الهجوم على متحف أو متجر عاديات أو قصر أحد هواة اقتناء الفنون الرفيعة، فيسفر عن مئات الملايين، مع قلة المحاذير وبساطة التنفيذ.

المزادات الفنية التى عقدت على مدار السنوات الأخيرة، شهدت انسحاق الأسعار القديمة أمام الارتفاع المذهل للمضاربات الجديدة. ففى المزاد الذى أقامته مؤسسة «سوذباى» فى ٩ مايو ١٩٨٩، بيعت صورة شخصية لبابلو بيكاسو بريشته بمبلغ ٩ , ٤٧ مليون دولار أمريكي. وفى اليوم التالى، باعت مؤسسة «كريستى» لوحة «منظر البرلمان فى الغروب»، بريشة «مونيه» بمبلغ ٣ , ١٤ مليون دولار أمريكى، وهو ضعف الثمن الذى افتتحت به المزاد. وكلما تفّجرت أسعار الفن بهذا الشكل المروع، تفجرت فى نفوس الناس رغبات عارمة لاقتناء الأعمال الفنية بأى وسيلة، وتحولت عيون اللصوص نحو

مصدر الثروة. وقد ذكر « كريستوفر ديكى » – المحرر الفنى لمجلة « نيوزويك » الأمريكية الصادرة فى ٢٩ مايو عام ١٩٨٩ ، أن مؤسسة البحوث الفنية فى نيويورك ، أحصت ١٣٠٠ حادثة سرقة فنية خلال عام ١٩٧٦ ، بينما ارتفع هذا الرقم إلى ثلاثين ألف حادثة ، خلال الشهور الخمسة الأولى من عام ١٩٨٩ . أى أنه تضاعف عشرات المرات خلال ثلاثة عشر عاما بالرغم من التقدم التكنولوجى فى أساليب الحراسة والاحتياط. ذلك أن المجرمين بدورهم يطورون أداءهم حسب مقتضى الحال ، ابتداء من الطرق السلمية المعتمدة على المكر وسعة الحيلة ، إلى أساليب العنف والتكنولوجيا المتطورة.

فى شهر فبراير من العام الماضى ، دخل رجل بالغ الأرستقراطية وزوجته الشابة الفائقة الجمال والأناقة ، محل « ماديسون أفينيو » للتحف والهدايا والعاديات ، يدفعان أمامه عربة أطفال فاخرة ، ويتأملان محتويات المتجر من الكنوز الفنية . وحين غادرا المكان تاركين طفلهما فى العربة ، اكتشف المشرفون اختفاء إحدى لوحات بيكاسو من الفترينة ، وأن العربة التى كانا يدفعانها لا تضم طفلا ، وإنما استخدماها للايهام وكسب الوقت حتى يفلتا بالغنيمة الثمينة .

لكن . . كلما اندلع لهيب أسعار الفن ، أفسح اللصوص ذوو الياقات البيضاء الطريق للبلطجية والسفاحين ، الذين يدهمون متاجر الفن بوحشية فى رائعة النهار ، ويقتحمون المتاحف والقصور وبيوت المقتنين ، حيث تنتظم الجدران مئات الملايين على هيئة لوحات لمشاهير الرسامين والملونين ، دون حراسة كافية لمواجهة تكنولوجيا عصابات المافيا .

من أشهر لصوص الفن الجدد ، مجرم أمريكى اسمه «لويس وسلى بارنز» . اتهم سنة ١٩٨٤ باقتحام متجر تحف وعاديات حاملا مدفعا رشاشا ، أردى به كلا من : بيتى ودافيد برانوم – صاحبى المتجر – فتيلين وفر هاربا . حاصره البوليس فى ولاية تكساس وأودعه السجن فى فلوريدا ، لكنه عاود الهرب فى يوليو – ١٩٨٩ ، إلا أنه سرعان ما أعيد للسجن مرة أخرى لينتظر محاكمته بتهمتى القتل والسرقة بالإكراه . أما البوليس الفرنسى فلم يتمكن بعد من إمساك لصوص اللوحات التسع التى ذكرناها فى مطلع الحديث ، بينما تؤكد الشائعات أنها تستقر الآن فى اليابان ، بفضل عصابات الياكوزا YAKUZA – أو المافيا اليابانية .

الأدهى من ذلك هو جو الرعب الذى يحيا فيه وسطاء الفن وأصحاب الجاليريهات ، الذين تعددت فى السنوات الأخيرة لقاءاتهم باللصوص والمزيفين فى الشوارع القديمة

المظلمة والحوارى الضيقة، لتسويق اللوحات المسروقة أو المزيفة. وهم ينكرون عند السؤال أنهم رأوا أو سمعوا شيئا، حتى لا يصابوا بأذى لو أنهم فتحوا أفواههم. هذا ما قاله واحد من أشهر وسطاء الفن وأكثرهم مصداقية.

فى مساء ٢١ مايو سنة ١٩٧٦، وقعت فى جنوب مدينة دبلن بأيرلندة، أكبر وأخطر حادثة سطو فنى فى العصر الحديث، راح ضحيتها إحدى عشرة لوحة من روائع الكلاسيكيات التى لا تعوض، تقدر أثمانها بمئات الملايين من الدولارات. بينها واحدة للاسبانى الثائر فرانشسكو جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨) واثنتان لأمير رسامى عصره بيتر بول روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) وواحدة للانجليزى رسام الوجوه والمناظر توماس جينزبورو (١٧٢٧ - ١٧٨٨)، وتحفة للعبقرى الهولندى يوهانز فيرمير (١٦٣٢ - ١٦٧٥) وهى واحدة من لوحتين فى القرن السابع عشر، توجدان خارج المتاحف. أما الثانية ففى قصر ملكة انجلترا.

قام اللصوص بما يشبه العملية العسكرية لكى يتمكنوا من مداهمة القصر مخترقين الحدائق والحقول تحت جنح الظلام، دون إضاءة الأنوار الكاشفة للسيارات. زرعوا أوتاداً على طول الطريق، من فوقها أكياس بلاستيكية بيضاء تعكس ضوء القمر. وما كادوا يقتحمون إحدى النوافذ حتى قدحوا زناد الأشعة تحت الحمراء بكثافة، فأضاءوا المكان دون أن يلحظهم أحد من الخارج. ثم أفلتوا بالغنيمة فى دقائق معدودة. وهى كنز لا يقدر بثمن من الناحية التاريخية والثقافية. وحين سئل وكيل مالك المقاطعة، أجاب بعد مراجعة محتويات القصر أنه لم يشعر بشىء ونصح البوليس أن يصرف النظر.

لم تسلم أى كنوز فنية فى أوروبا من عبث المجرمين المحترفين. فعلى أيدى العصابات المتخصصة، تتم عمليات النهب على نطاق واسع وفى تنظيم محكم، لمحتويات الكنائس والكاتدرائيات والقلاع القديمة والقصور. فى مقاطعة شامبين فى فرنسا على سبيل المثال، توجد كاتدرائية أثرية شهيرة يرجع تاريخها إلى القرن الـ ١٤، تضم عددا من روائع اللوحات الفنية، سرقها اللصوص سنة ١٩٨٧ ولم يتركوا منها سوى براويز فارغة مشدودة إلى الجدران. ولما كان المجرمون حديثى العهد بالمهنة، لم يستطيعوا بيعها وافتضح أمرهم فى عام ١٩٨٩ وأودع اثنان منهم فى السجن، وأعيدت اللوحات ولكن إلى مخازن الكاتدرائية هذه المرة بعيدة عن الأنظار. وقد أحصى أمين عام الأسقفية فى هذه المنطقة مائة حادث سرقة من الكنائس والكاتدرائيات خلال الأعوام العشرين الأخيرة. والأدهى من ذلك أنهم اكتشفوا أن وسطاء الفن والتجار يترددون على الأماكن الأثرية يصورون

نفائسها ، ثم يطلقون رجال العصابات لإنجاز باقى المهمة ، بالنسبة للتحف المطلوبة . وقد يستخدمون عربات النقل لنزح محتويات القصور والقلاع القديمة بسبب التواطؤ أو ضعف الحراسة أو انعدامها . كما توجد سرقات قانونية ، تمارسها عصابة معروفة من الفرنسيين والايطاليين ، استولت على تحف أثرية بلغ ثمنها ٣٣ مليون دولار أمريكى فى منتصف الثمانينات .

وإذا تابعنا صفحات الحوادث فى صحفنا اليومية المصرية ، للمسنا نفس الشىء على نطاق أوسع بالنسبة للآثار الفرعونية والإسلامية . أما كنوزنا الحديثة كالصور الزيتية الرائعة التى قدرها الأمريكيون بعشرة مليارات دولار ، فلا يدرى عنها شيئا موظفو الجمارك فى المطارات ومنافذ السفر .

مافيــا الفــن والجمــال

المافيا هو الاسم المرعب الذى أطلقه العالم على العصابات الدولية، التى وضعت الأسس للجريمة المنظمة، مستخدمة أحدث الأجهزة والأدوات والتكنولوجيا لتنفيذ أهدافها. وفى العقدين الأخيرين تحولت معظم أنشطتها من تجارة الهيروين والمخدرات، والرقيق الأبيض والأطفال، إلى نهب اللوحات الفنية من متاحف العالم الكبرى، مع التركيز على الآثار التاريخية سواء فى المخازن والمتاحف أو فى باطن الأرض. وقد ذكرت مجلة نيوزويك الامريكية فى ديسمبر/ ١٩٩٤ أن الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا بالكامل، وجميع أراضى الحضارات القديمة، أصبحت المجال المفضل لأنشطة المافيا.

إذا كان شر البلية ما يضحك، فقد بلغ الأمر بالمافيا، أنها تتلقى طلبات المليارديرات الذواقة العاشقين للفن والجمال، الذين يحددون مواصفات ما يرغبون فى اقتنائه من محتويات المتاحف أو التحف الأثرية وأماكن وجودها، فتقوم المافيا بالمعاينات اللازمة والمراقبات الضرورية، ووضع الخطط الدقيقة التى لا يأتيها الخطأ من خلفها أو من بين يديها، ثم يتم التنفيذ فى لحظات معدودة وتختفى التحف وكأنها غرقت فى المحيط، والسبب الرئيسى فى اتساع نشاط المافيا فى دول العالم الثالث ونهب آثارها بشكل منظم على مدار السنين، هو تفشى الفقر والجهل والأمية وضعف الوعى القومى وضآلة الأجور، مما يفتح الباب على مصراعيه أمام الرشوة والإذعان للتهديد والابتزاز، أما فى الثقافات الأولى: أوروبا وأمريكا الشمالية فيقتصر اهتمام المافيا على روائع لوحات الرسم والتلوين. ففى المعرض الشامل الذى أقامته هولنداسنة ١٩٩٠ للوحات «فان جوخ» التى لا يقل ثمن إحداها عن خمسة وثمانين مليون دولار، أقيمت الحراسة على أعلى مستوى من التكنولوجيا الحديثة. كما وضعت المعروضات خلف ألواح زجاجية تقاوم المتفجرات، وإطارات من الصلب المحكمة الإغلاق، كانت المناسبة هى الاحتفال بالذكرى المئوية لرحيل الفنان. وقد اشتركت فى ضمان سلامة العرض أكثر من شركة تأمين

عالمية كبرى. ومع ذلك اختفت إحدى الروائع فى ثوان خاطفة اثناء تغيير وردية الحراسة، بالرغم من وجود سياج حديدى يمنع الزائرين من الاقتراب.

أما الحادثة، التى وردت فى صفحة الأركيولوجى فى مجلة نيوزويك، فتروى ما وقع فى نقطة التفتيش الجمركى على حدود هونج كونج. كانت إحدى عربات اللورى الضخمة، محملة كالعادة بشحنة من الأدوات الكهربائية وقطع الغيار، إلا أن مفتش الجمرك حين فتح باب الحاوية، للتأكد من تطابق البيانات المذكورة فى المستندات مع المحتويات، فوجىء بعشرين لوحة حجرية أثرية من النحت البارز، تصور بمنتهى الدقة والجمال، معارك حربية بين فرسان على صهوة الجياد وكتيبة من المحاربين فى عربات تجرها الخيول، وحين عرضت هذه المضبوطات على الاخصائيين فيما بعد، قرروا أنها أجزاء من حوائط مقابر أسرة «هان» الصينية، وأن تاريخها يرجع إلى ألفى عام، وفى تقدير الخبراء أن ثمن اللوحة الواحدة لا يقل على سبعين ألف دولار أمريكى، وإن كان لا يوجد لها نظائر فى ألبومات التثمين، التى تصدر سنويا عن شركتى المزادات الدولية البريطانيتين: سوذبى - وكريستى.

قررت دوائر التحقيق أن طبيعة المضبوطات وندرتها وحجمها، توحى بأن السرقة تمت بناء على تكليف من جهة ما. وليست مجرد نهب عادى ينتظر التسويق. فالذى يحدث فى مثل هذه الاحوال، أن يعاين «الزبون» مكان التحفة التى يرغب فى اقتنائها، ثم يكلف عملاء المافيا بالتنفيذ حسب الطلب، وكثيرا ما يقتنى أباطرة المافيا أنفسهم تلك التحف النادرة ويحتفظون بها لمتعتهم الشخصية، داخل قصورهم التى تشبه القلاع، والتى يوجد بعضها فى كولومبيا، التى تشتهر أسواقها بتجارة المسروقات من روائع الاعمال الفنية.

حين تنظر إلى اللوحات العشرين المضبوطة فى الشاحنة على حدود هونج كونج، من حيث الحجم والتاريخ والشخصية الفنية، تتأكد أن الجريمة قد وقعت بتكليف وتخطيط - هكذا يقول لى كوان - كيونج - رئيس الموقع - ويلاحظ أن تلك التحف ليست مما يطمع فى اقتنائها السياح العاديون. أما هونج كونج نفسها، فهى ميدان دولى رئيسى لتداول وتسويق الآثار والتحف الفنية. ومن الغريب أن الحكومة الصينية، لم تعلن عن فقد هذه اللوحات من أراضيها. ومع أن قوانينها تقرر ملكية الدولة لكل ما فى باطن الأرض ولم يكتشف بعد، وأن حكم الاعدام يترصد كل من ينتهك حرمة الآثار بالاغتصاب، فقد ازدهرت التجارة الدولية للمسروقات من الآثار الصينية، وأصبح نهب المقابر صناعة

أساسية فى سوق الصين السوداء، وتهريبها بانتظام إلى خارج الحدود من عدة منافذ تتصدرها هونج كونج وجزيرة مكّاو.

الأرباح الطائلة التى تجنيها المافيا من تسريب آثار الصين، وعدم تجريم امتلاكها خارج الحدود، تغرى العملاء بالمخاطرة، منتهزين فرصة انتشارها فى مساحات شاسعة تنقصها الحراسة الجيدة. الأمر الذى يؤدى إلى عرض التحف الصينية علنا، فى فترينات محلات الأنتيكة فى هونج كونج وتايوان واليابان ومختلف دول أوروبا وأمريكا، حيث تلقى رواجا لدى الهواة من أثرياء تلك الشعوب. ومن المألوف على سواحل هونج كونج، مشاهدة السفن الراسية فى انتظار شحن الآثار الصينية المهربة - كما ذكر مراسل مجلة نيوزويك الأمريكية فى ٢٢ أغسطس ١٩٩٤.

فى العدد نفسه من المجلة، وتحت عنوان: «لصوص فى منجم الذهب»، روى المراسل كيف كان يتم نهب معبد «أنجيكور - وات» بشمال غرب كمبوديا. وهو من أجمل وأفخم الآثار التى يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر، لقد استحوذ على اهتمام المافيا فى السنوات الاخيرة وحاولت تهريبه إلى خارج البلاد بمنتهى الوحشية واللامبالاة. وهو محاط بمئات المخلفات الأثرية، التى يقع تاريخها بين القرنين الثامن والرابع عشر.

لا يعتبر تسريب نفائس معبد أنجيكور إلى خارج كمبوديا، حدثا جديدا على المتابعين. ففى القرن التاسع عشر، نصح المستشارون ملك تايلاند بنقله إلى بانكوك عاصمة بلاده.. حجرا بعد حجر. ففى عام ١٨٦٠، أبلغ عالم الطبيعة الفرنسى هنرى نوهوت، السلطات الكمبودية بأن المعبد الصغير الذى تخفيه الغابات الكثيفة يتحرك من مكانه. وأن المكلفين بحراسته مسئولون عن تهريبه. أما فى السنوات الأخيرة، فينشط القراصنة واللصوص، فى نهب منطقة أثرية تتسع مساحتها إلى ثلاثمائة كيلو متر مربع فى تلك البقاع، مستخدمين البنادق الآلية والمدافع. وفى السنوات الماضية، تم إفراغ مخزنين كبيرين يقعان بجوار المعبد، من الكنوز الأثرية التى كانت بداخلها وتنتمى إلى قبائل الخمير، وقد سرقت محتويات ثانيهما فى مطلع عام ١٩٩٣ خلال حادث دموى عنيف، أطلق فيه الرصاص على الحارس، وتم تدمير البوابة الحصينة بصاروخ.

هكذا يتعامل قراصنة الفن مع الكنوز الأثرية فى آسيا وأفريقيا..



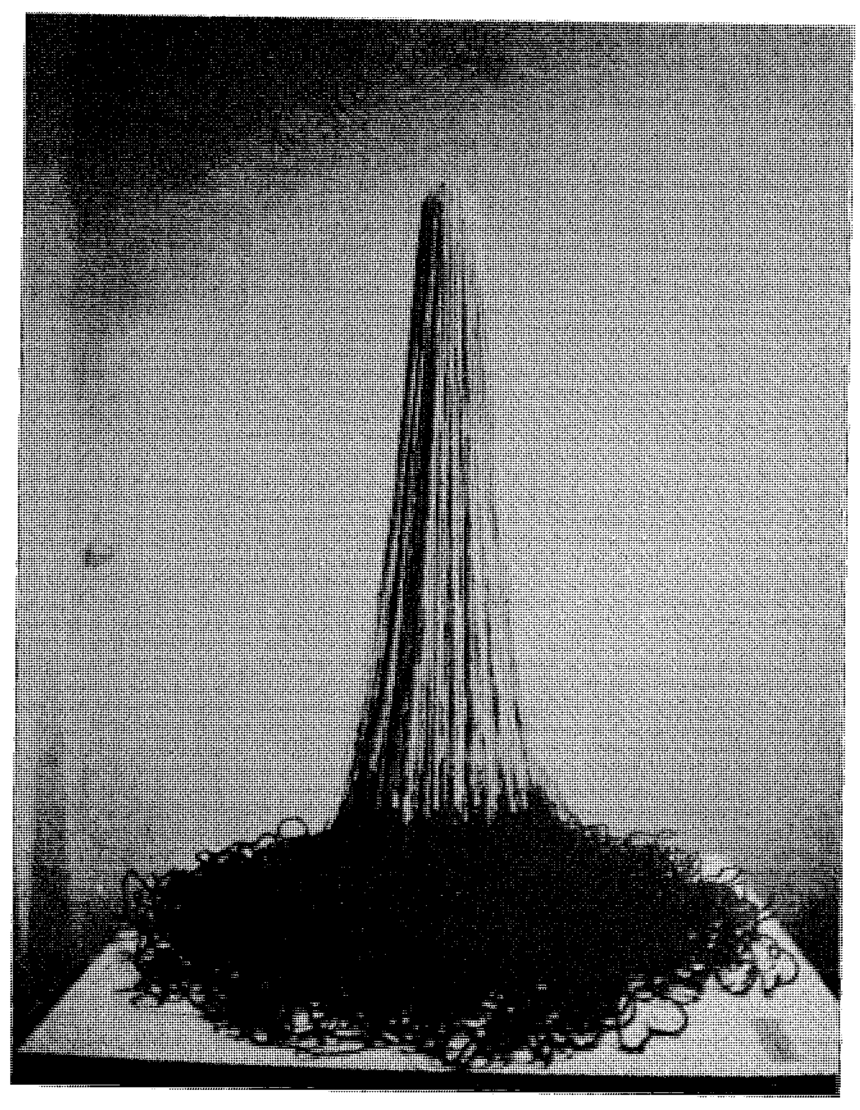
ملحق الصور واللوحات

لوحات الفصل الأول

اتجاهات فنية جديدة



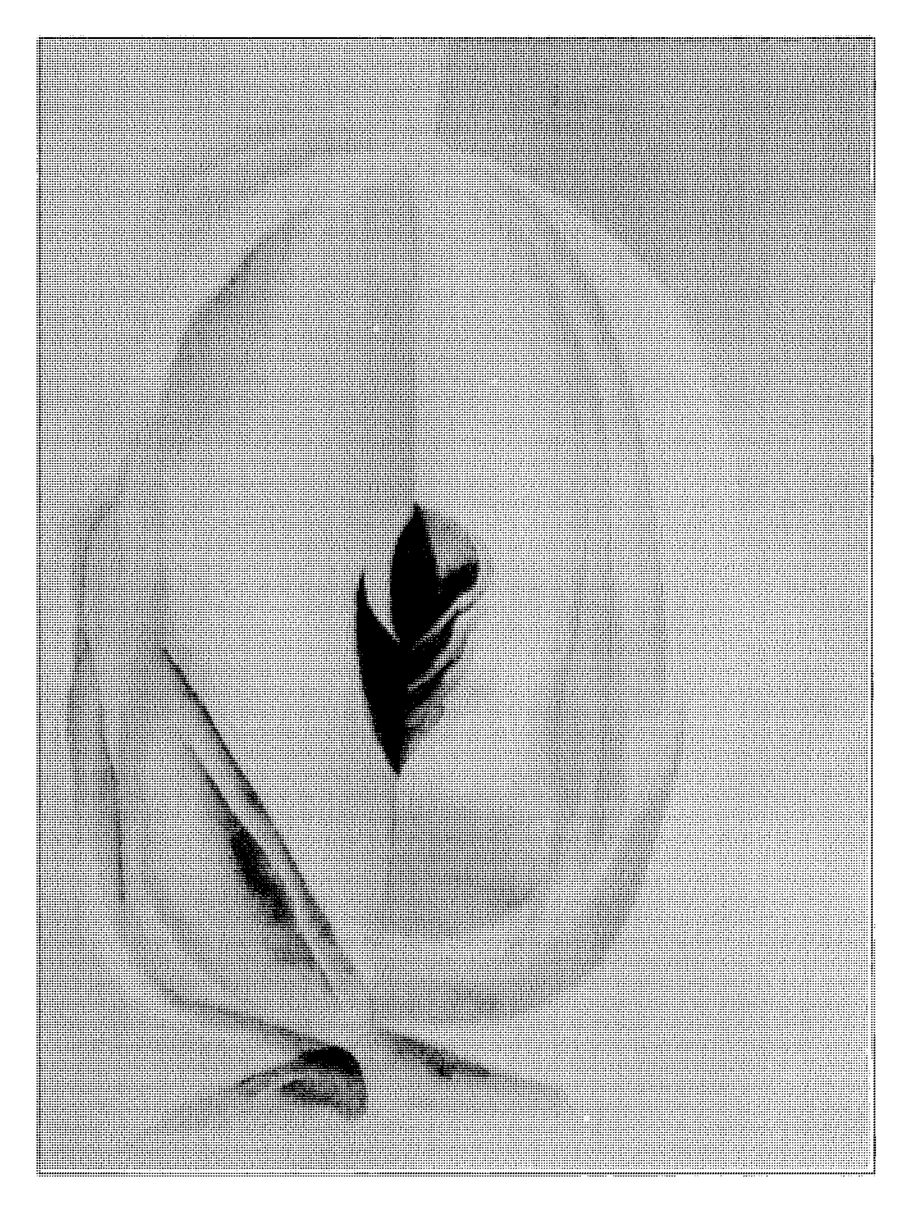
الرسام الرائد حسين يوسف أمين - لوحة «فتاتان» - ألوان زيتية على قماش - ١٩٤٧



هادلر رود رجرز ـ نيويورك ـ لوحة تجريدية من فن السبعينيات ـ ٨٠ × ٨٠ × ٦٥سم



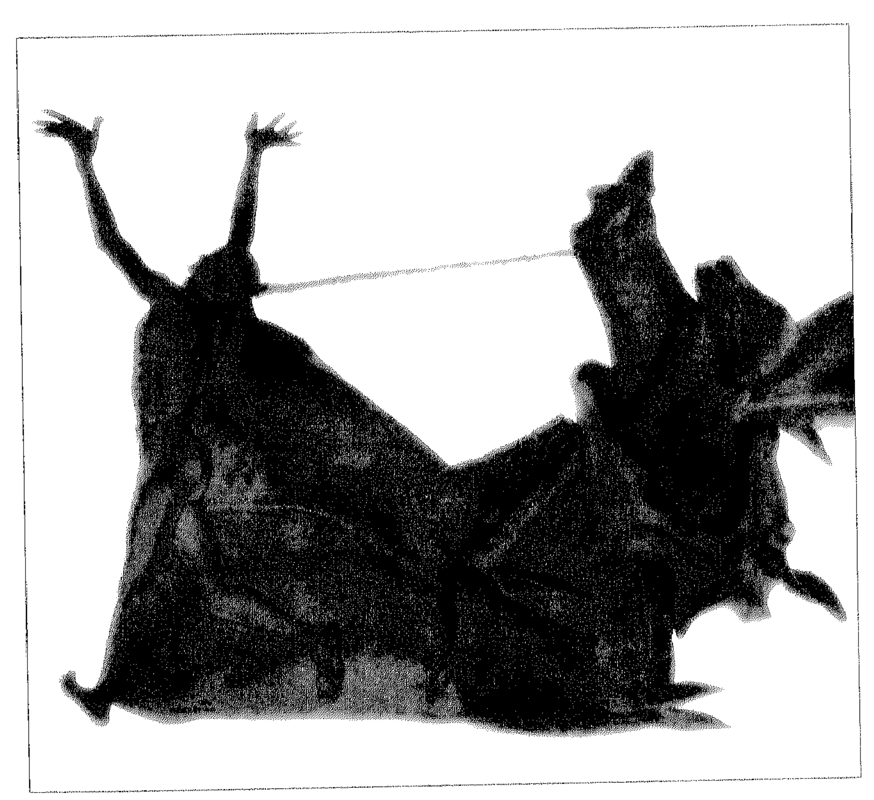
المثال محمود مختار: تمثال ابن البلد - ١٩١١



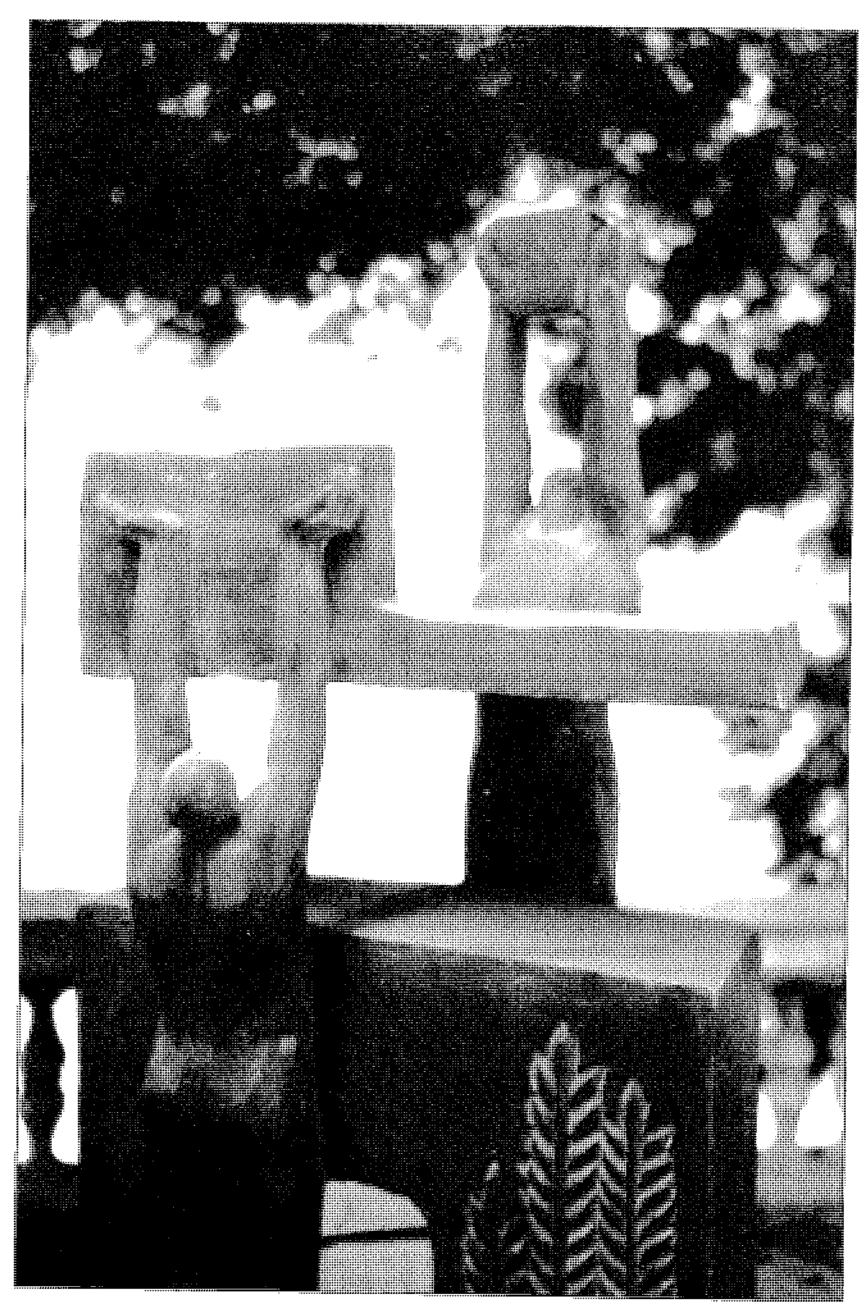
عدلي رزق الله: ألوان مائية على ورق - ١٩٨٤



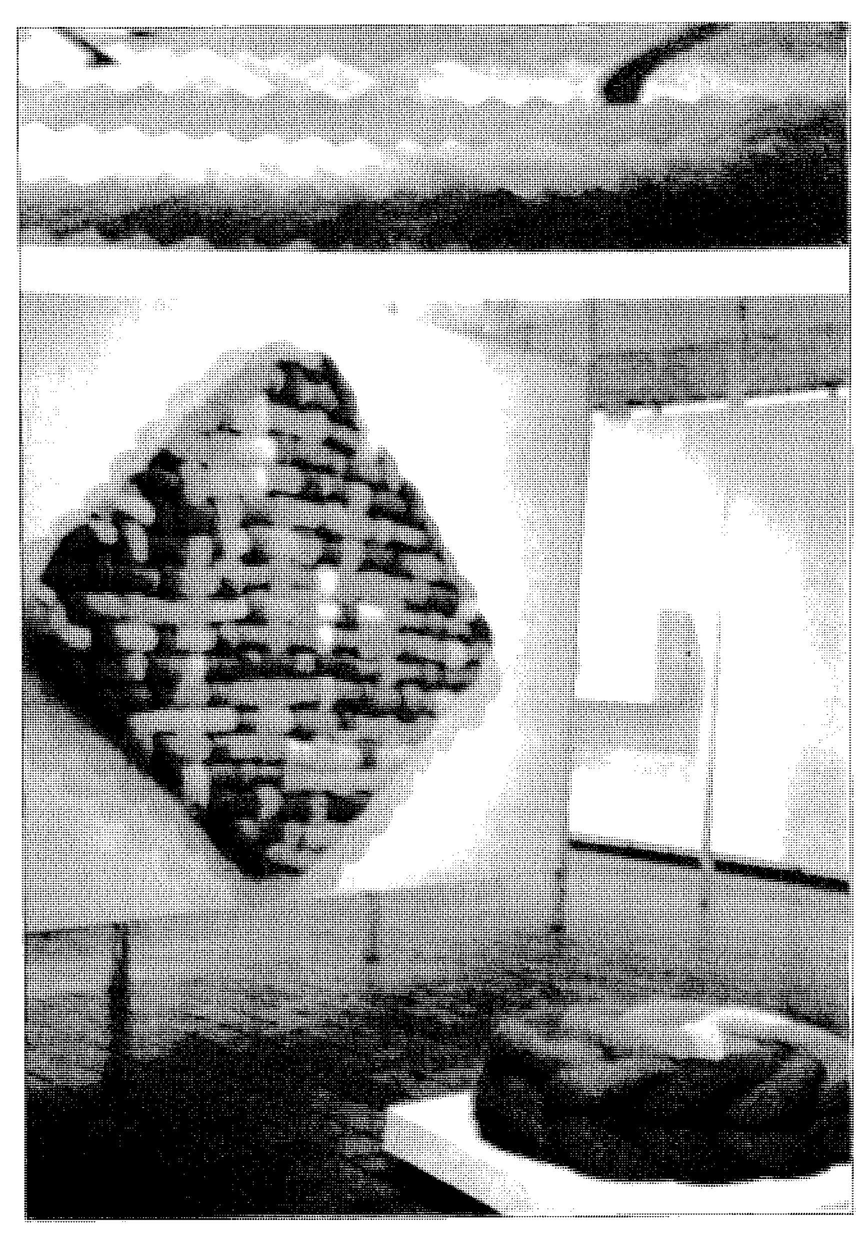
توم فيليبس: فتاة جنوب إفريقيا - ١٩٧٥ - اكريليك جواش على قماش ٣٣ × ٢٤ سم



الإنسان والشجرة - غالب خاطر - زيت على قماش - ١٩٧٤



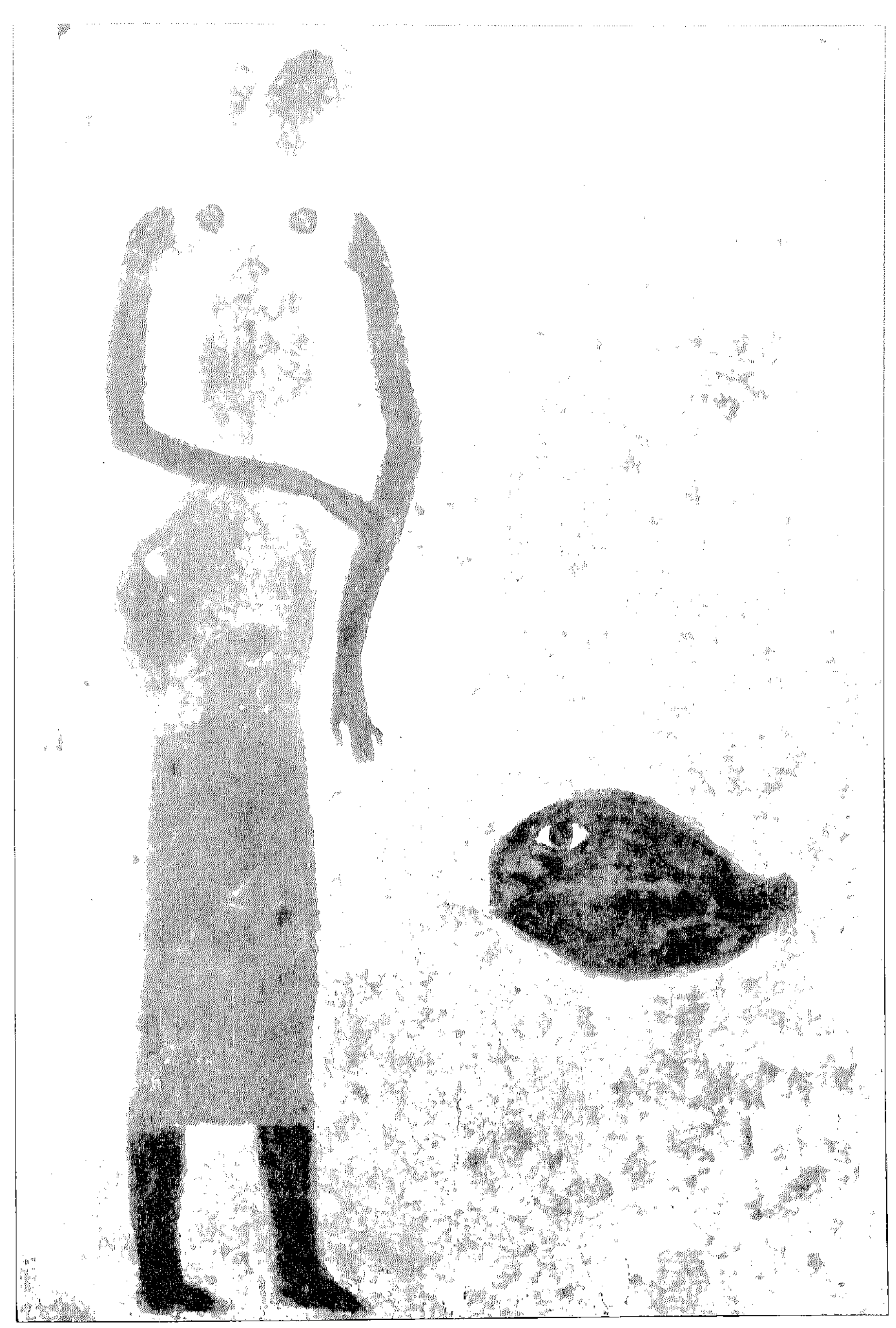
محمد العلاوى: استشراف المستقبل - ١٩٩٠



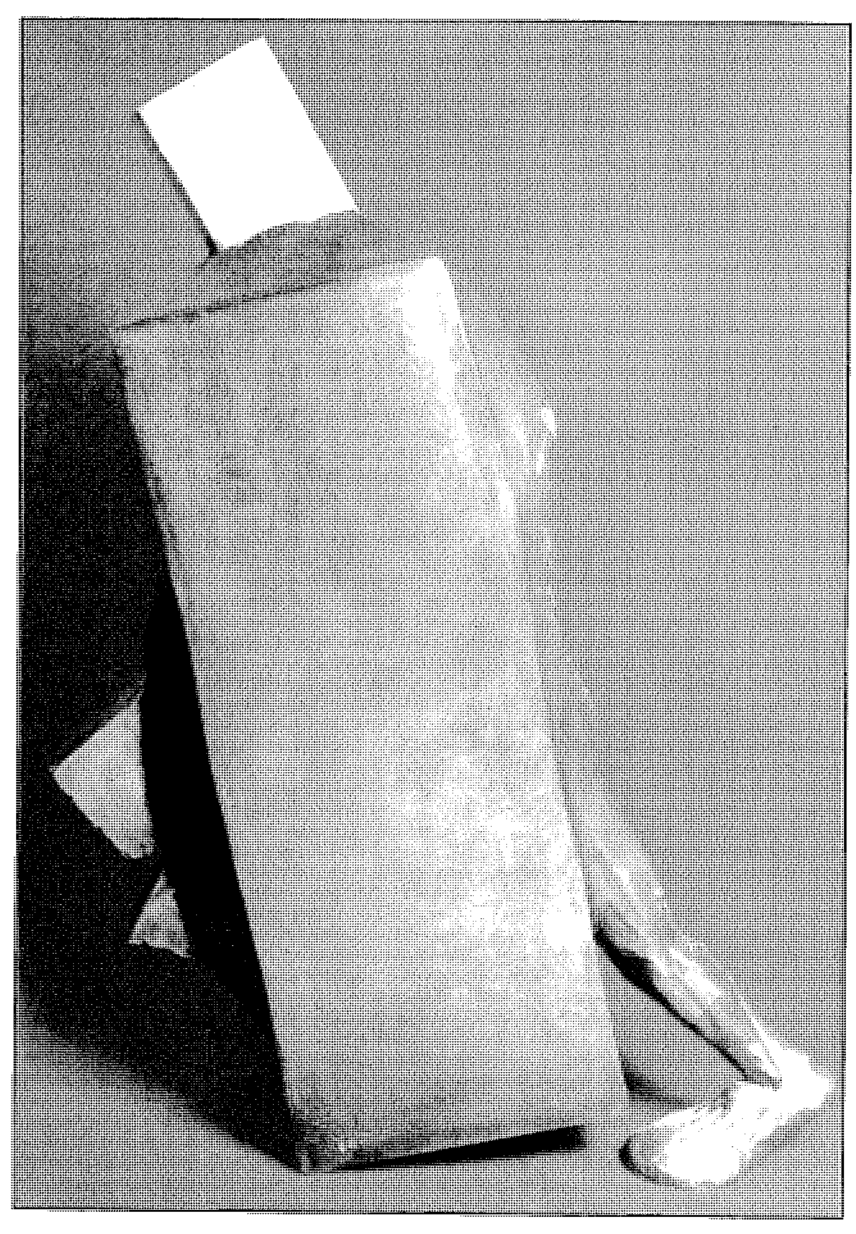
عمل من نوع التجهيزات للفنانة آن سوتوم - نيويورك



أنس أبو السمح - السعودية - تجريد شكلي بالتصوير الضوئي



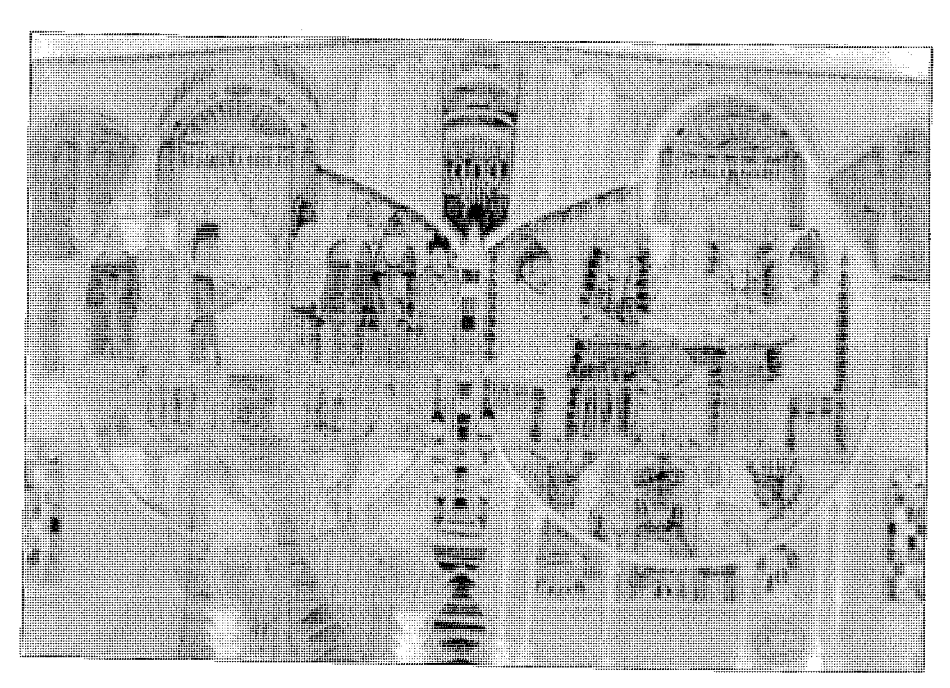
حامد ندا: فرح عزة - باستيل على ورق - ٤٠ × ٥٠ سم



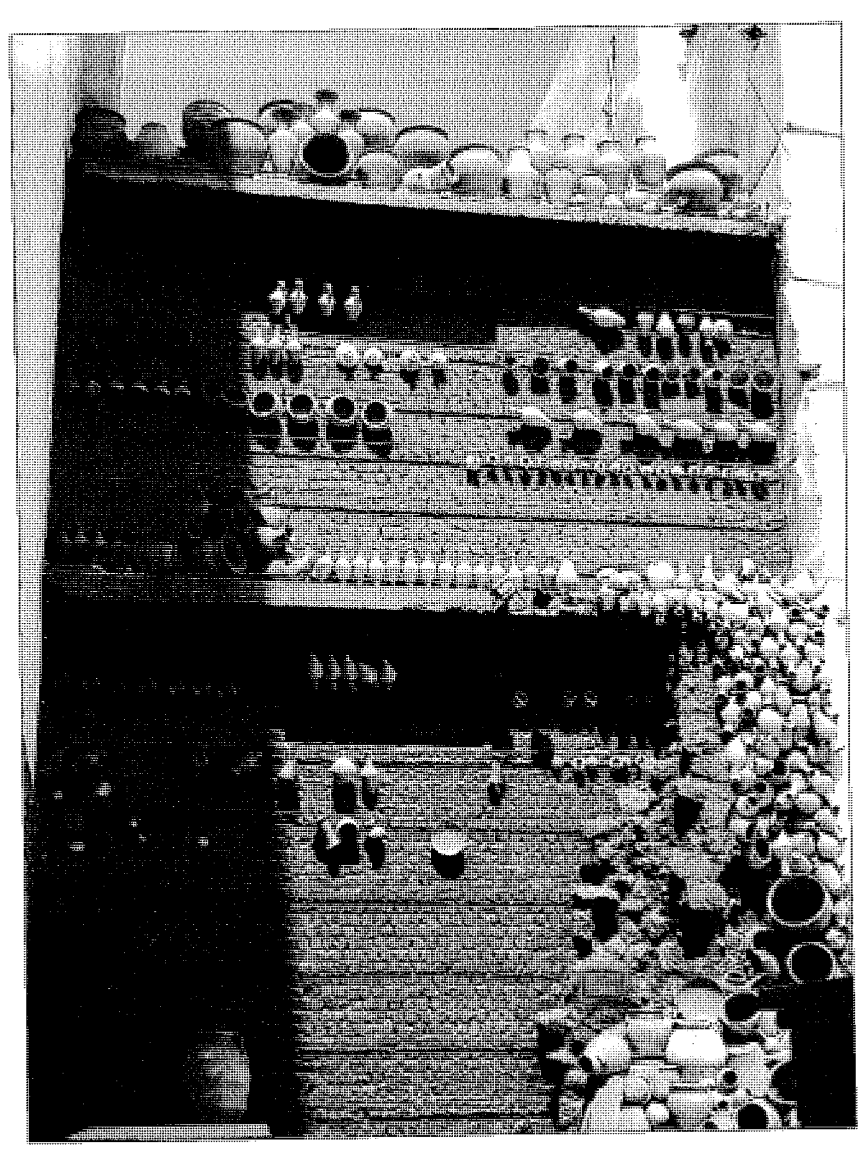
سامى محمد ـ الكويت ـ تمثال الاندفاعة ـ خامة البرونز ـ ٦٠ × ١٥ × ٢٠سم

لوحات الفصل الثانى

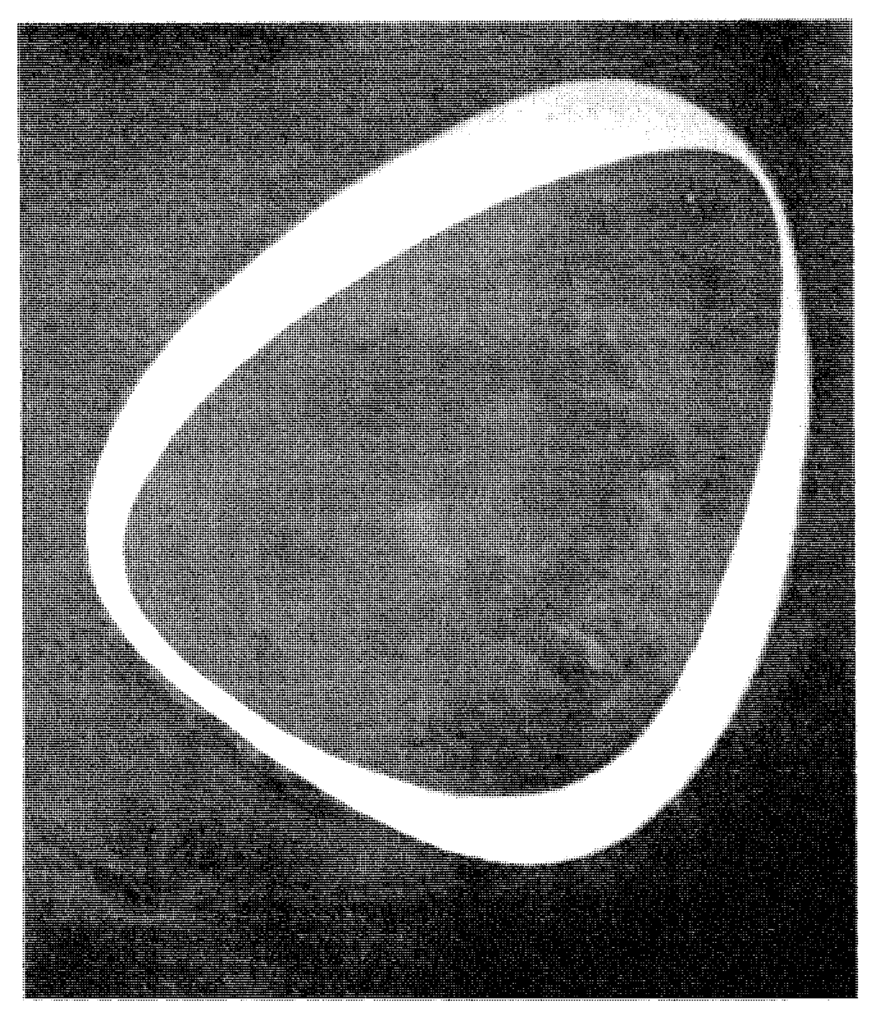
النشاط الإبداعى بين مصر وأوروبا



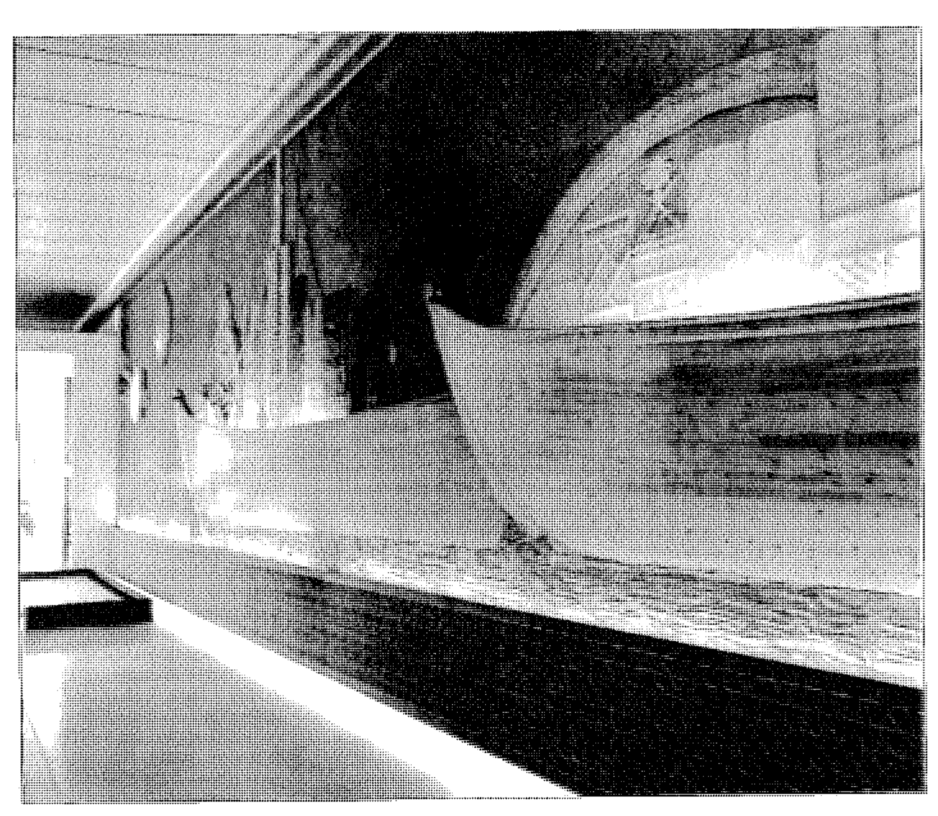
الشيخ رمضان سويلم: من قصص القرآن - أقلام ملونة على ورق - ١٩٧١



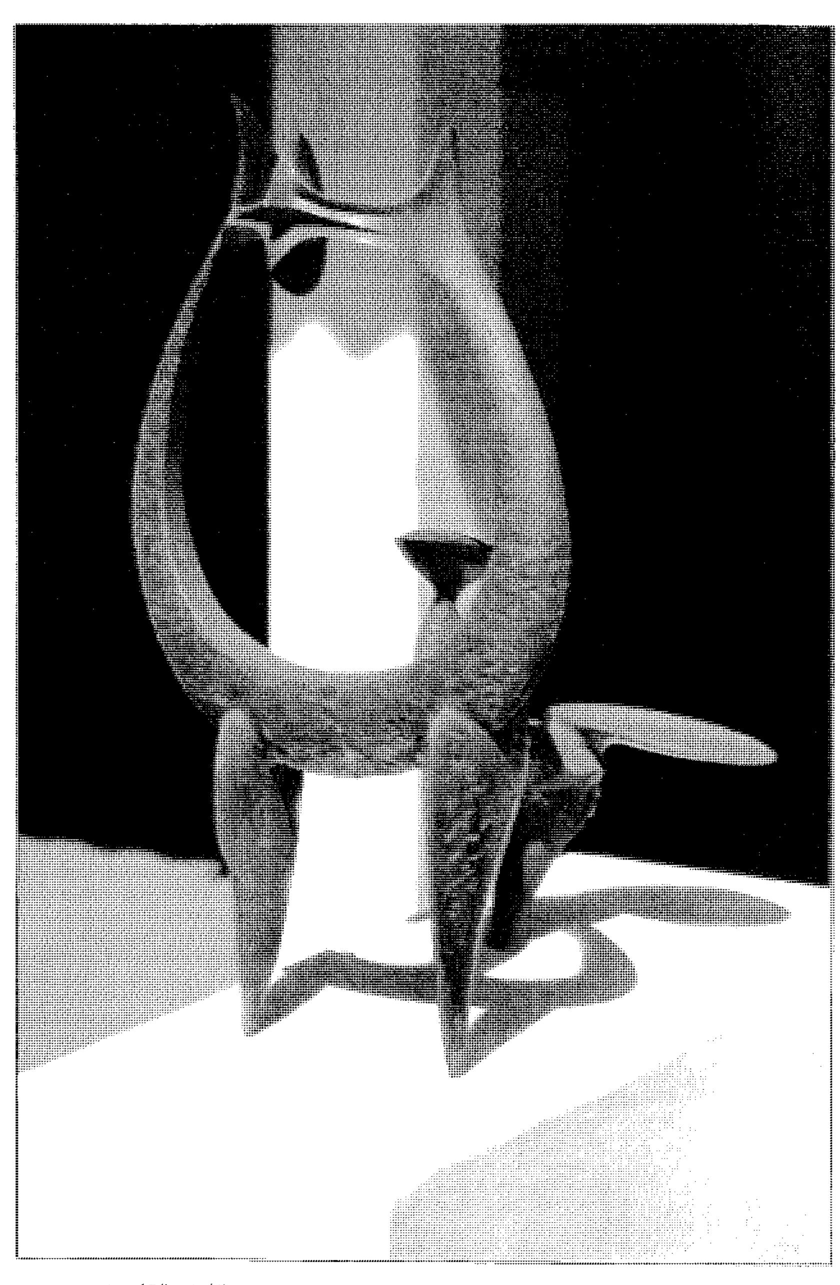
عبد السلام عيد: الجدارية المصرية بمتحف تونى جارنييه - مدينة ليون الفرنسية ٢٢ × ١١م



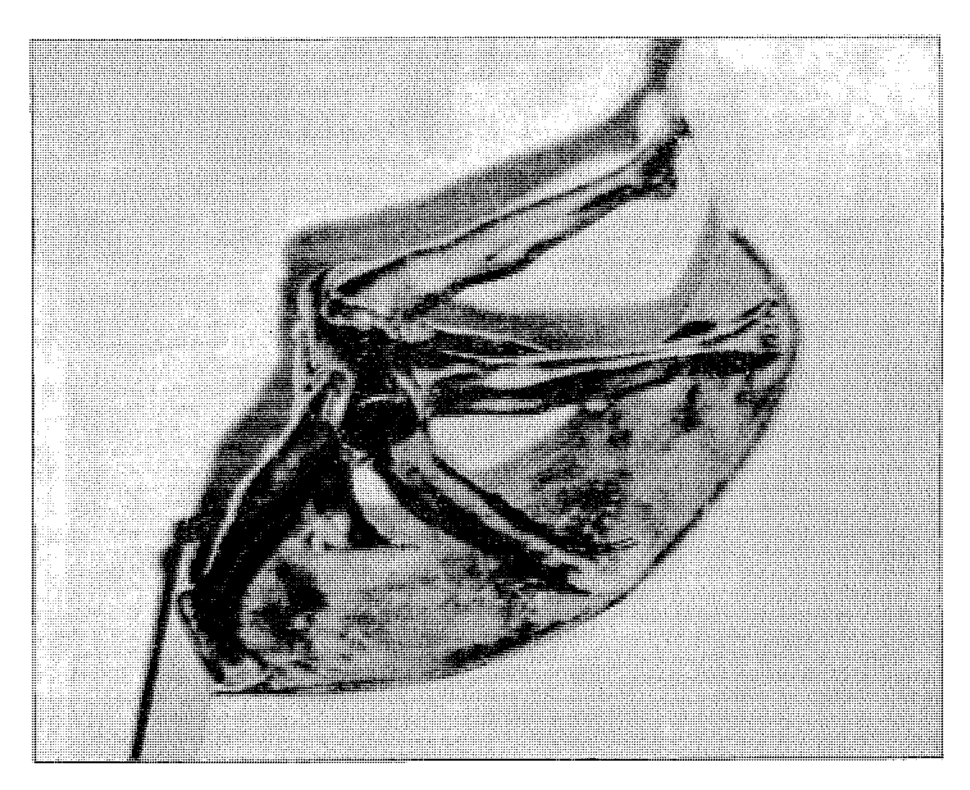
نيكود ويستين - هولندا - لوحة من عمل التجهيزات التى أعدها الفنان فى مجمع الفنون بالزمالك فى السبعينيات للتعبير عن نهر النيل - زيت على قماش



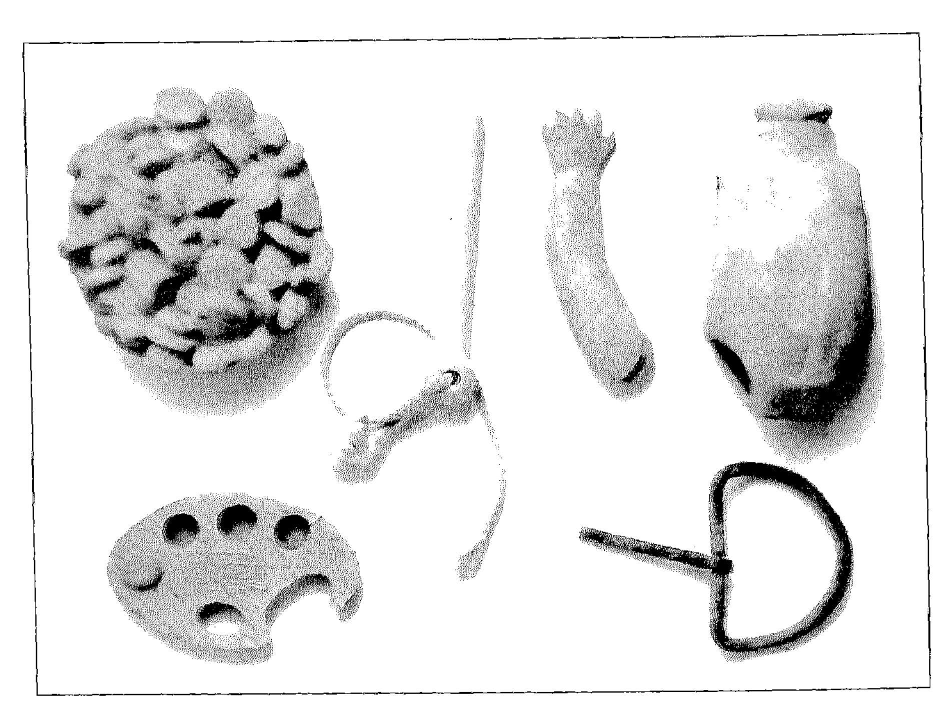
عبد السلام عيد: جدارية واجهة فندق سان جيوفانى الإسكندرية - ١٠م × ٩م



الكسندر مولستوف: روسي - تمثال من النحاس - من معرضه الأول بالقاهرة



«التقدم» - برونز ارتفاع ٤٠ سم - للنحات جورج فسترهيد



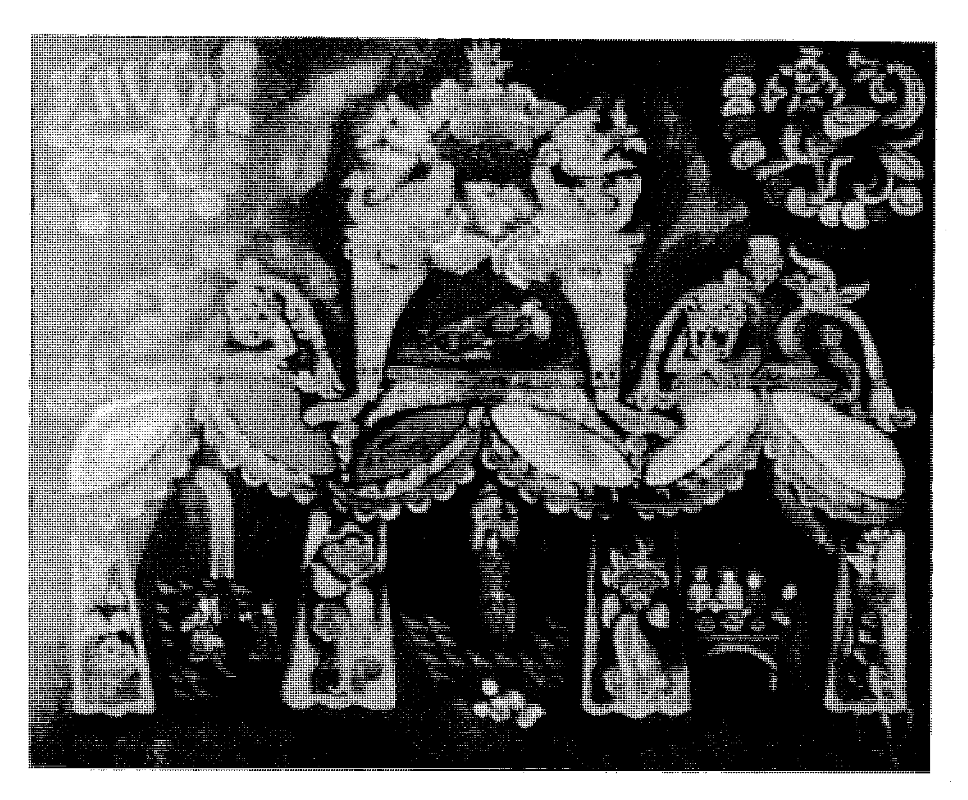
أرسولا شتالدر: جسم عروسة بلاستيك دون رأس أو أرجل- يد عروسة بلاستيك ١٩٩٥

لوحات الفصل الثالث

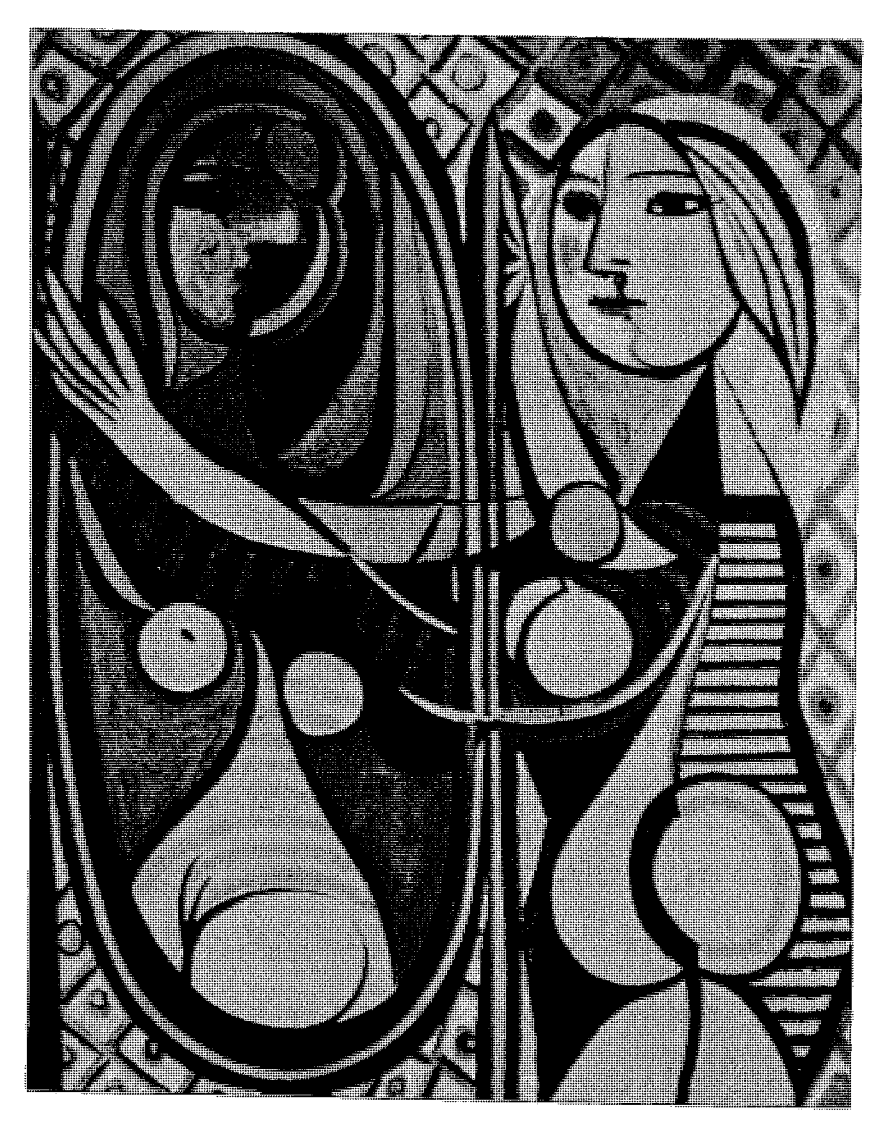
مداخل الحداثة التشكيلية



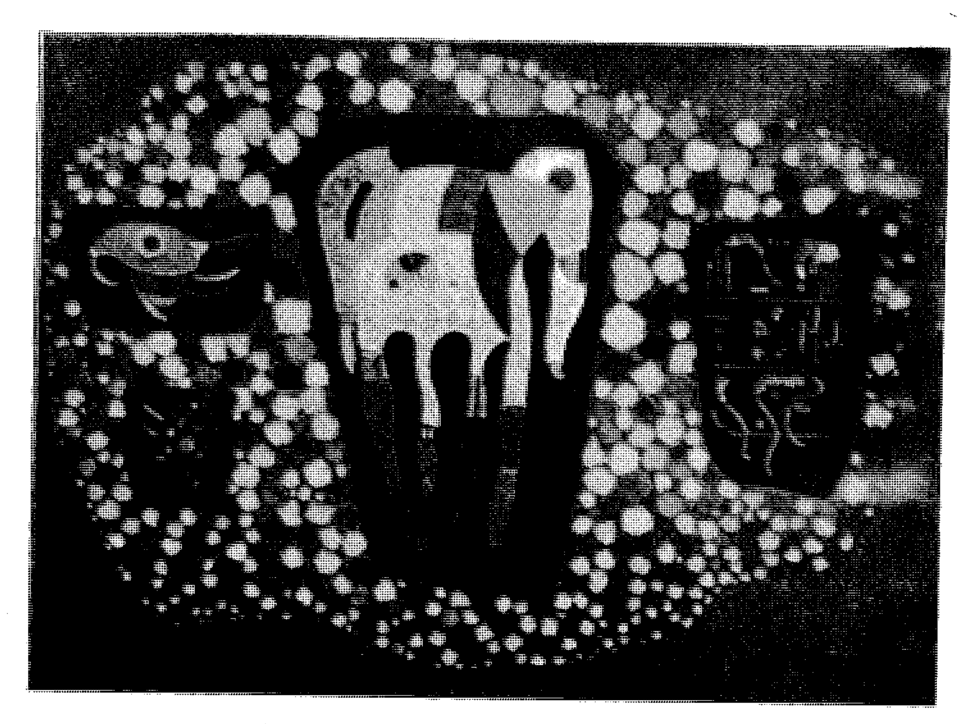
الأمومة - للمثال الإنجليزى «هنرى مور» - نحت فى الحجر



الحداثة السوفيتية - لوحة زيتية من المعرض المقام فى القاهرة قبل عام ١٩٩٠



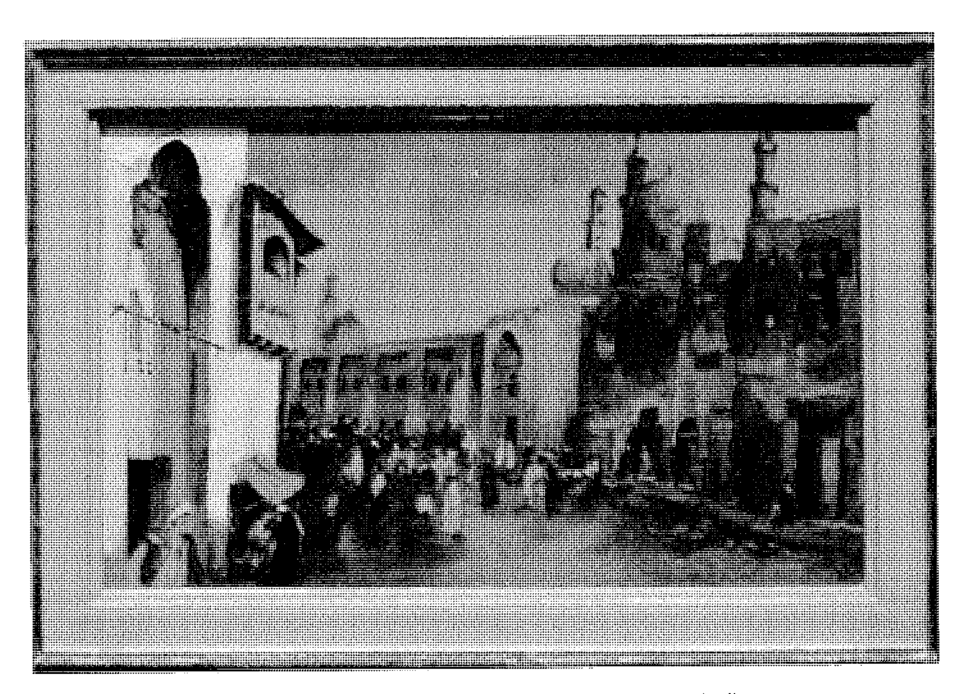
بابلو بيكاسو: فتاتان - زيت على قماش



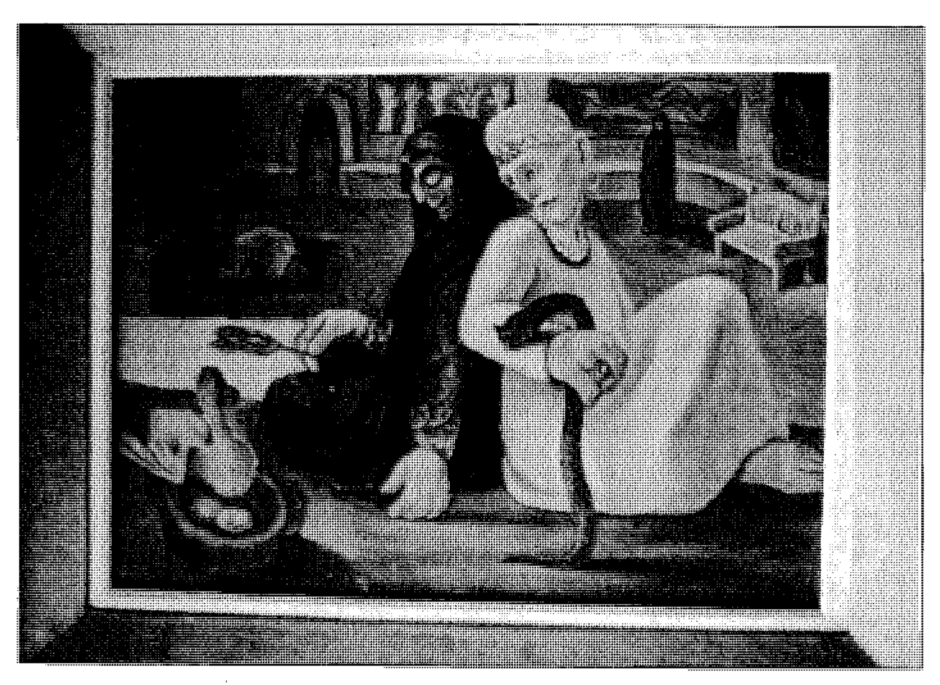
فاسيلي كاندينسكي - تجريد موسيقى - زيت على قماش



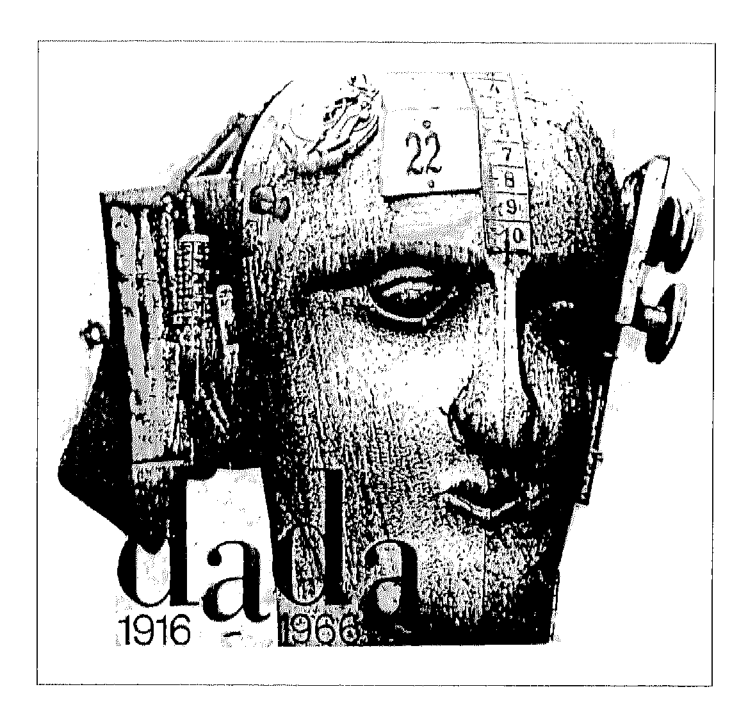
صلاح طاهر: تجريد تعبيري - زيت على قماش



حسنى البنانى: حى شعبى - زيت على قماش - نموذج للانطباعية المصرية



عبد الهادى الجزار : زيت على قماش - نموذج للسريالية الرمزية



رأس رجل - تمثال يصور خروج جماعة الدادا على التقاليد الفنية - ١٩١٦



نموذج لبلاغة التعبير الفنى الحديث

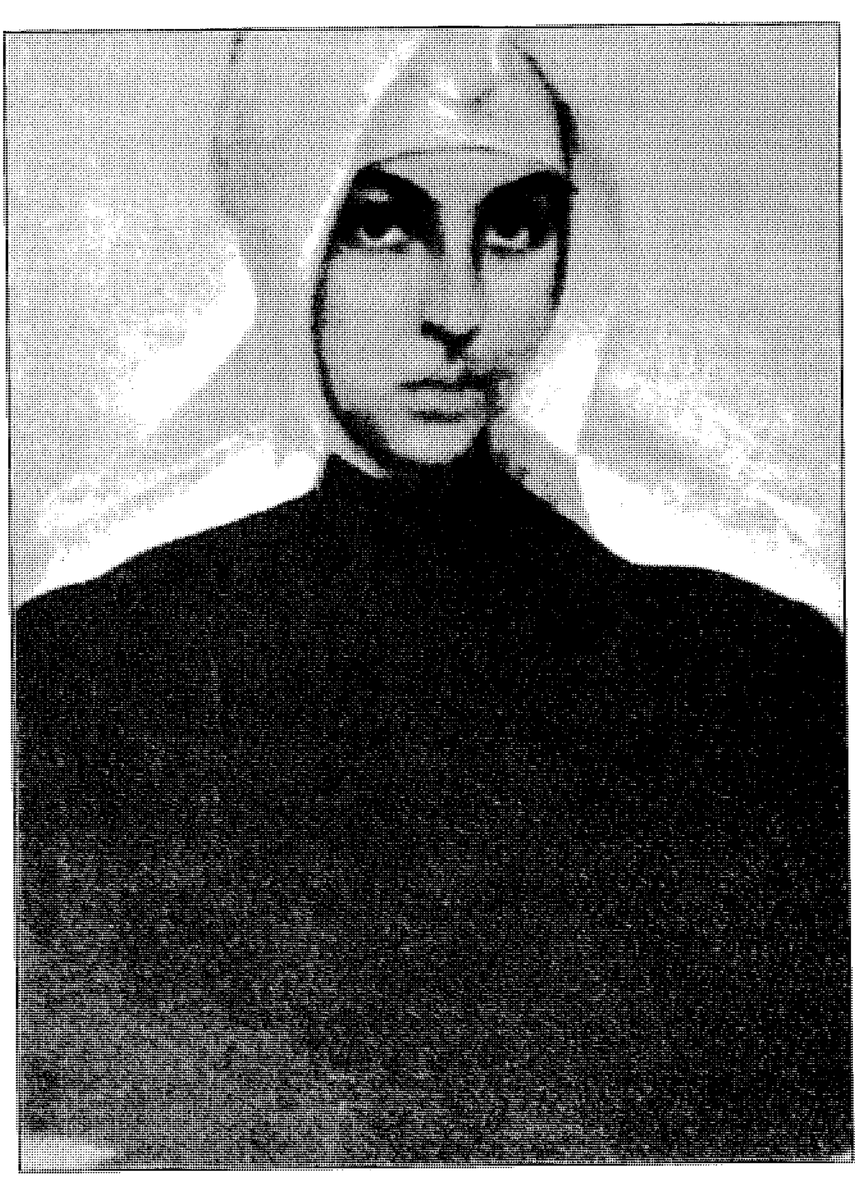
لوحات الفصل الرابع

كنوز العالم محاصرة باللصوص



ضابط الجمرك فى هونج كونج يتفحص الآثار الصينية المضبوطة

(عن مجلة نيوزويك الأمريكية - ١٩٩٤)



أحمد صبرى - الراهبة - زيت على قماش - خرجت من متحف الفن المصرى الحديث
للعرض فى الخارج ولم تعد

المحتويـــات

الفصل الثالث

الفصل الرابع

رقم الإيداع ٨٩٠٣/٩٨
الترقيم الدولي 2 - 0473 - 09 - 977

مطابع الشروق

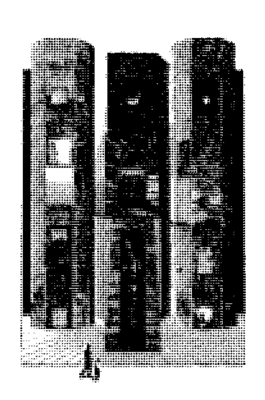
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت ٤٠٢٣٣٩٩ ـ ماكس.٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس . ٨١٧٧٦٥ (٠١)

يقول أحد المؤرخين: أصبح الإنسان إنساناً حين رفع رأسه عن الأرض وتطلع إلى الصحراء من حوله وقال كم هي جميلة.. أي أن الإنسان انفصل تماماً عن مملكة الحيوان، حين تخلى عن قصر اهتمامه على البحث عن الطعام والحفاظ على النوع. وأبداع الفن وتذوق الجمال صفتان مقصورتان على الإنسان دون الحيوان.

نمهد بهذه الكلمات لما ستدور حوله دراستنا عن الفنون التشكيلية، والمقصود منها اللوحات المرسومة والمصورة والتماثيل وكل إبداع صنعه الإنسان.

ومؤخراً دخلت خامات جديدة وأساليب غير مسبوقة على التعبيرات الفنية المرئية فى الربع الأخير من القرن العشرين. تغيرت المفاهيم التقليدية والفوارق المعتادة بين فنون إبداع التماثيل والرسم والتلوين والشكيل المرئى، وزالت الحاجز بين الفنون الجميلة التقليدية التى كانت مفقصورة على الرسم والتلوين والحفر وتشكيل التماثيل، واختلطت بفنون الرقص والتمثيل والموسيقى والفوتوغرافيا والموسيقى والمجسات والمسطحات بوجه عام. بل اختلط الفن باللافن ودخلت معايير جديدة يدافع عنها فلاسفة ومفكرون جدد ظهروا على الساحة الثقافية فى النصف الأول من القرن العشرين.



دار الشروق
القاهرة: ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب: ٣٣ البانوراما - تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨٠٧٢١٣ - فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)